أبو عبدالرحمن ابن عقيل الظاهري
«محمد بن عمر»

الالتزام والشرط الجمالي

١٤٠٧هـ ــ ١٩٨٧م الطبعة الأولى ــ الرياض

الموضوعات العامة

المقدمة

الحمد لله رب العالمين وصلى الله على نبينا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

أما بعد : فلقد رأيت وسمعت بعض المتعاطين للنقد في الشعر العمودي التراثي يتعرضون لمسألة الالتزام في الأدب، وهالني أن مصطلح الالتزام تعبير عن قضية أدبية كبرى داخلة في صميم النظرية النقدية، وأن فهم الأخوة للكلمة فهم لغوي عرفي لا يعقل شيئاً من المعنى الاصطلاحي التخصصي.

وهالني أكثر أن الدكتور **سهيل إدريس** ــ وهو رائد طلعة في أدب الحداثة ــ يتناول مسألة الالتزام من خلال الفلسفة الوجودية فرأيت تناوله مجرد تظاهر بالمعرفة النقدية والفلسفية.

وهالني ثالثة أن الجدل بين دعاة الالتزام وأهل محضية الفن يكاد يلغي القيمة الجمالية التي هي شرط للالتزام الأدبي، ولا تقتضي محضية الفن بضربة لازب.

لهذا عزمت على نسج خيوط من قضيتي الالتزام والجمال بحيث تكون القضيتان عرفاً شعبياً عاماً لا يستبد به أهل التخصص النقدي.

وأيسر مكسب لي في هذه الدراسة أن يخرج القاريء بتصور واضح عن معنى الالتزام مشروطاً بالقيمة الجمالية.

فأما الدكتور **سهيل إدريس** فأحد اثنين لا أعرف مثقفاً مثلهما عالي الثقافة احترف الصحافة، وكان هو وصحافته أساتذة جيلين من المثقفين تقوم بهما هوية (عصر النهضة الأدبية) في عالمنا العربي.

الأول : أحمد حسن الزيات ــ رحمه الله ــ بمجلته الرسالة.

والثاني : الدكتور سهيل بمجلته الآداب.

وكلاهما فرنسيا الثقافة، وكلاهما قاصدان لبلورة مفهوم أدبي حديث.

وكان الأول ذا حس جمالي متوثب يبشر بالرومانسية ويجامل لداته من ذوي المدرسة النفسية والكلاسيكية والمهجرية ولا يصدقهم التفاعل إلا من الآفاق الجمالية المثقلة بالهموم الرومانسية.

وكان الثاني ذا حس فكري إيجابي يبشر بتجاوز أدبي حديث وفق رؤية واضحة، ويجامل لداته من الرمزيين والواقعيين والنفسيين والكلاسيكيين والرومانتيكيين ولا يصدقهم التفاعل إلا من آفاق أيدلوجية مثقلة بالهموم العربية والإنسانية.

وكان الأول أمهر بالبيان العربي وأحذق لأسراره، وكان الثاني أشد تحمساً للهم العربي.

وكان الأول يرتاد لجيله شيئاً من روائع التراث العالمي ولكن في مسار الرومانتيكية الفرنسية ولا يتقمص شخصية أديب بعينه.

وكان الثاني أصبر **على ارتياد** التراث العالمي ولكن في مسار الالتزام السارتري محتفياً بشيء من الأيدلوجية الماركسية والوجودية.

وكان الأول يمذهب حساً فنياً وكان الثاني يروج لمشروعات أدبية ماظلت تؤمن بالمسؤولية والحرية معاً.

وكان الأول مدلاً بكثرة جمهوره المتدفق بطبعه مع الإثارة الجمالية والغربة الرومانسية.

وكان الثاني في عناء من تأنيس جمهوره على مناخ أدبي يحس فيه ثانوية القيم الجمالية وتكثيف الأيدلوجيات.

ونقف عند هذا الحد من المقارنة، ونسدل الستار ولو إلى حين على الزيات ورسالته وأدب جيله اكتفاء بوضوح ذاك الأدب وثراء نقده ودراسته إلى هذا اليوم.

ونقف عند الدكتور سهيل بصفته (المدعي العام) للقصيدة الحديثة والأدب الحديث عموماً، وبصفته فرنسي الثقافة، وبصفته وجودي المنزع، وبصفة الالتزام فلسفة وجودية.

إن سهيلاً ـــ بحكم كل ذلك ـــ أقدر على فهم سارتر، ولكنه لم يفرغ لمحاكمة الفكر الوجودي وقبله الفكر الماركسي، أو لعله لم يقصد إلى ذلك.

و يرشح الدكتور سهيلاً لأن يكون فيلسوف أدب الالتزام، ظاهرتان خلقيتان يتحلى بها وهما من صفات كل من يتعنى لقضية الالتزام بصدق.

أولاهما : أن القضية العربية والهموم الإنسانية هي القضية الوحيدة للدكتور سهيل سواء أكان مترجماً أم مبدعاً أم مؤلفاً (مدعياً عاماً). فمن كانت هذه قضيته فمن الحيف أن لا يكون حبيباً إلى القلوب.

وأخراهما : أن المؤشرات وشواهد الحال تدل آكد دلالة على أن الدكتور سهيلاً مخلص لقضيته بريئة ساحته من العمالة للعدو، أو التضحية بالمبدأ لأجل الخبز الخبيث.

وشد الله عزيمته عن الاسترخاء لقبول التوجيه الفكري، فإن أخطأ فلحسن قصد، أو لتقصير في المحاكمة الفكرية.

وهو في الأولى معذور، وفي الثانية معتوب عليه عتب المحب الوامق على الوالد الشفيق.

فمن كان سلوكه الصدق مع قضية أمته وهموم الإنسانية فأي قلب لا يعشقه!!.

لهذا أقول : إن الدكتور سهيلاً وجه وقلم مثقل بالقضية العربية والهموم الإنسانية.

وأراه الآن ينسحب من ذاكرة الشبيبة رويداً فلا يذكر إلا على استحياء، وهذه ظاهرة منغصة بحق، لأن واجب مثله أن يكون (جلدة بين العين والأنف)!!.

أما قضيته فلا أحيل إليها استنتاجاً من آثاره الإبداعية، ولكنني أحيل إليها تنصيصاً في مقدماته لأعداد مجلته الآداب التي جمعها ضميمة بعنوان **(مواقف وقضايا أدبية)**.

وأما صدقه مع قضيته : فمن شواهده الكثيرة تَبَصُّرُه ـــ في غمرة حماسه للأدب الحديث ـــ وشجبُه لأوشاب العلمانية والطائفية التي ترجم في صفاء الأدب الحديث أكثر من حجر وتكيد للقضية العربية باسم الهموم العربية.

ولهذا أنذر بخطورة فلول حوار ومواقف وشعر مع أنه ـــ فنياً ـــ لا يأبى ريادة كثير منهم للأدب الحديث الذي يتحمس له.

وهذا لعمر الله منتهى الصدق والنزاهة.

ومنها : أنه يتأنس إلى جمهور قليل من شبيبة ليس لها رفد مالي ولو أراد الربح المالي العاجل لكان له من سمعته وثقافته ما يتيح له التحاكي بتحليلات سياسية في كبريات الصحف تتملق هذا وتهدد ذاك كمحترفين أهانوا كرامة القلم.

أو لكان له أن يوظف القضية وأخواتها لتفجير العواطف البدائية الجنسية فيكسب ملايين المشاهدين على الشاشة و يكسب مالاً حراماً بلا حساب.

بل إن سهيلاً أشد المخلصين غصة بخيانة الصحافة والراديو والسينما في البلاد العربية.

وحينما يلح على عامل الترجمة كعنصر من القضية العربية لا ينسى التبصير بمؤسسات في دول أوروبا الغربية وأمريكا ترصد للمترجين أموالاً طائلة للأوشاب وبهذا يبيعون أنفسهم للشيطان والكسب الخسيس و يضحون بالحس الديني والأدبي.

فأيّ صدق وراء هذا الصدق.

و بينما تؤثر الصحافة والمجلات الأدبية أدب العواطف وجماليات الفن المحض نجد سهيلاً يلم أطراف التسيب بالتركيز على أدب المقاومة مؤمناً بفعاليته وإيجابياته رغم صيحات التشكيك والانتهازية مؤمنا ــ أيضاً في نفس الوقت ــ بأن إرهاصات الأدب ونبوآته وتمهيداته أقل المكاسب التي يتربى عليها وعي الأجيال الخالفة ــ بالفاء المنقوطة نقطة واحدة.

ومن مواقف سهيل المتبصرة ــ بحكم صدقه ونوعية ثقافته ــ تلمسه لأساليب التضليل الصهيوني.

وليكن من الأمثلة غيرالحاصرة ما أحسه الدكتور من خُلق بعض المندوبين في الأمم المتحدة الذين غيروا آراءهم في اللحظة الأخيرة بإغراء الشابة الحسناء الصهيونية!!.

ومن مواقف سهيل المتبصرة شجبه لنزعة (الرفض) على إطلاقها مع أن الأدب الحديث الذي يتحمس له وبالأخص أدب المقاومة هو أدب الرفض في عمومه.

إن سهيلاً يعتبر هذا الرفض رد فعل وليس فعلاً، ولا يزكي هذا المنطلق إيماناً منه بخطورة اجتثاث الجذر، والانطلاق من الفراغ.

مع أن زبّالي الطائفية والعلمانية استغلوا رد الفعل في أدب المقاومة فانسلوا إلى نخر الكيان العربي بمقولة الرفض!!.

وكان من هؤلاء الزبالين من هو ذو ريادة في الأدب الحديث.

إن الرفض عند سهيل (سلبية ونزق عصبي).

ومنذ تحولت ذائقتي من جيل رسالة الزيات إلى جيل آداب سهيل وأنا في تمزق الجدلية بين التزام فكري كونته بإيجابيات فكرية وبين (أدب حديث) ألفيته الغطاء الحقيقي المشرق لفراغ وجدب خلَّفته الممارسة الأدبية العربية للمأثور العتيق لولا ما يطفح على محيا هذا الأدب الحديث من عجمة وغربة وبثور تؤذي الدم العربي ويرفضها ديني وإيجابيتي!!.

وزاد هذه الجدلية حدة أن المدعى العام للأدب الحديث مهور بأيدلوجية ماركسية ووجودية لم يفرغ لحوارها أو لعله لم يقصد ذلك.

ولو كان سهيل ــ ويعيذنا الله وإياه ــ في نصاب جماعة حوار وشعر لعدت أدراجي إذ لا معنى للحوار مع سوء القصد.

فلما رأيت قضيته قضيتي، ورأيت أنه من هو في الصدق لقضيته : تيقنت أن اختلاف وجهات النظر مهما تعددت يحد منها (حسن القصد) ويثريها الخطأ في الاجتهاد أو التقصير في الإرادة!!.

فمثل هذا الخلاف لا سلبية وراءه أولاً، لأنه في إطار (محض الود).

وهو ثانياً عظيم الإيجابية، لأنه دعوة للحوار مع الإحساس بالقضية وحسن القصد في تناولها. وأهم مكاسب الحوار تصحيح تصورات أخطأ في فهمها أخص ذوي الاختصاص.

فرغم التوفيق المضطرب غير المفهوم بين (الحرية) و(المسؤولية)[١] في فلسفة سارتر : فقد غنّى لها الدكتور سهيل إدريس وصفق!!.

---

(١) هذان هما ركنا نظرية الالتزام كما سيأتي بيانه إن شاء الله.

لأن سارتر أعظم المفكرين الأحرار في هذا القرن العشرين، ولأنه النصير الصادق لقضايا الحرية في العالم لا سيما قضية استقلال الجزائر!!.

ولأن الأدب الوجودي الذي يمثله سارتر أفضل تعبير عميق عما عاناه الجيل الفرنسي منذ كارثة الهزيمة الفرنسية.

والدكتور سهيل يريد مثل ذلك الأدب للتعبير عن آثار الهزائم العربية لا سيما كارثة حزيران!!.

والدكتور يحس أخطار الهيبية المنتمية للوجودية، لأن أولئك الهيبيين جيل من الضائعين في فرنسا أخذوا بالشق الأول من فلسفة سارتر وهو (الحرية) وأهدروا الشق الثاني من فلسفته وهو (المسؤولية).

وعندما يعلق الدكتور على شـــقَّـي فلسفة سارتر يجمح به القلم كثيراً، وذلك بإطلاق هذه الأحكام: (ليس في الفلسفات القديمة والحديثة فلسفة كالوجودية تحفظ للإنسان كفرد كل قيمة)!!.

و..(القيمة الوجودية مرتبطة بالعمل الإنساني وحده بحيث يكون الفرد هو خالق نفسه)!!.

و..

(ليس في الخارج مايكسب الفرد قيمة.. إن حركاته لا يمليها عليه نظام إلٰهي ولا نظام عقلاني... وإذن فالإنسان جذر نفسه)!!!.

و..

(إن الإنسان في حركاته وفكره متروك، أي لأنه حرّ)!!.

وبعد هذه الأحكام الجريئة الجاهزة يحاول الدكتور تفنيد المآخذ على فلسفة سارتر قبل أن يقيم البرهان على صحة هذه الفلسفة في ذاتها.

إنه ينفي وصم الفلسفة السارترية بانتفاء الخلق، ويدلل على ذلك بالتالي:

(الذين أطلقوا هذا الحكم يدعون أن الأخلاق قيماً قبلية جاهزة قائمة ناجزة ويقيسون بها كل المواقف.

أما سارتر فإن أخلاقيته تريد أن تكون خلقاً دائماً مادام العالم لا يني يكشف عن أوضاع جديدة.

إذن المطلق عندنا ــ أي عند سهيل وسارتر ــ وجود جديد دائم.. علينا أن نسوغه أبداً وبلا انقطاع.).

ثم يوجز الدكتور سهيل خلاصة استحسانه لفلسفة سارتر بالعبارات التالية:

(إن سارتر كاتب عصر ينفصل عن فكرة التقاليد، ليجعل من الحضارة تجدداً لا حفاظاً للقوانين ومراعاة، ومن الحياة مغامرة لا نظاماً قائماً.

وهو يريد للعمل الأخلاقي أن يكون اختياراً لا مجرد طاعة!!).

قال أبو عبدالرحمن : إن الدكتور سهيلا يجيد اللغة الفرنسية وقد ترجم بعض آثار سارتر وقرأ بعضها من لغتها الأصلية مباشرة:

فهل يعنى هذا أن سهيلاً فهم فلسفة سارتر حق الفهم؟!.

دع هذا فلنفترض أن كل مترجم فاهم لما ترجمه غير مجرد ناقل: فلنسأل سؤالاً آخر:

هل بنى الدكتور سهيل ماأطلقه من أحكام واستحسان على معادلة فكرية : ليكون استحسان الدكتور العربي لفلسفة سارتر الفرنسي مساهمة عربية جادة في التفكير، ويكون ذلك الاستحسان اجتهاداً مكتمل الأداة!!؟.

كلا فلم أجد لدى الدكتور سهيل مساهمة عربية فكرية، وإنما هو النقل الملخص والدعاوي الحرة!!.

إنني أريد من الدكتور سهيل وقد تصدر للريادة أن يكون إماماً على الحقيقة، وليست هذه صفة من يجب أن يكون إماماً.

ثم إنني أسأل الدكتور ــ مع صادق ودٍ وإعجاب :

من أين حكمت بأن الوجودية هي الفلسفة الوحيدة التي تحفظ للإنسان كفرد كل قيمة.. فضلاً عن أن تكون الفلسفة الوجودية مقبولة جملة وتفصيلاً؟!.

هل لي أن أعرف بأن الدكتور سهيل عانى اجتهاد الفلسفات في قضايا القيم والمعرفة والوجود فخرج باجتهاد مستوعب نزيه يرشحه لهذا الحكم المطلق؟!.

هل درس الدكتور سهيل وحقق النصوص الشرعية التي أنزلها خالق سارتر وخالق القيم والمعارف والوجود؟!.

وبعد هذا كله فبأي وجه يحق لنا أن نقر ريادة سهيل ونقبل منه مادام غطاؤه مجرد الادعاء الحر والاستحسان المرسل والحكم المطلق!!.

ولا معنى لمثل هذا الحكم المطلق إلا أن يكون سهيل خلي الذهن من كل معاناة فكرية فصادفت منه فلسفة سارتر فراغاً فاستحسنها بالجملة!.

ولست والله أتصور صدق الحكم بأن القيمة الوجودية مرتبطة بالعمل الإنساني بحيث يكون الفرد خالقاً لنفسه؟(٢).

ولا أخال أن مفكراً يستطيع تصور ذلك، ووجه الإحالة من وجهين:

أولهما : أن ارتباط القيمة بالعمل يمكن أن يفهم بأن العمل موضوع للحكم الذي يقر القيمة أو ينفيها.

وهذا كلام لا وشب فيه لولا أن الدكتور علل ذلك بنتيجة : أن الفرد خالق نفسه إضافة إلى سياق كلامه الآخر.

فهذا التعليل يعني أن العمل يصنع القيمة، وبهذا يكون كل عمل يصنعه الإنسان قيمة بذاته، ومن ثم تنتفي الفروق فيكون الشر قيمة كما أن الخير قيمة، ويكون القبح قيمة كما أن الجمال قيمة!!.

إذن عمل الإنسان الوجودي قيمة في ذاته لأنه عمل معصوم. لا يمكن أن يكون عمل الوجودي غير معصوم!!.

---

(٢) يرى سارتر أن وجود الإنسان أسبق من ماهيته. فهذه الدعوى شيء ودعوى سارتر أن الإنسان خالق ماهيته شيء آخر لا يتصور.

فليفدني الدكتور ــ سلمه الله ــ عما إذا كان عابد العجل أولى وأسعد بهذه الدعوى من سارتر، وعما إذا كان قتلة الاطفال من فاسدي المزاج أسعد بهذه الدعوى من كل وجودي؟!.

وليفدني ثانية ــ أفاده الله ــ كيف نقبل من الوجودي أن يكون عمله المسبوق بدعوى العصمة برهاناً على مشروعية تفكيره وتفلسفه فضلاً عن الزعم بأنه التفكير المعصوم والتفلسف الصادق؟!.

فإن قال الدكتور : (إن العمل الإنساني لا يكون قيمة وجودية إلا إذا كان في إطار الحرية والمسؤولية معاً) : فإنني سائله: من أين لنا أن نعرف المسؤولية؟!.

أي ماهو العمل المتصف بالتزامه للمسؤولية المسبوق بحرية الاختيار؟! هل نعرفه بالفكر الخالص، أم بالحس الخالص، أم بهما معاً، أم بالدين السماوي، أم بأقوال المعلم الوجودي ودعاواه فنطلب منه معجماً لغوياً بكل عمل يتصف بالالتزام للمسؤولية؟.

لئن قال الدكتور بشيء من الأجوبة ــ غير الجواب الأخير ــ فذلك يعني أن عمل الإنسان الوجودي ليس قيمة في ذاته، وإنما القيمة هي المعطى الذي يحكم به الفكر أو الحس أو الدين.

وبهذا يكون عمل الإنسان الوجودي أسوة بعمل الإنسان غير الوجودي لأن كلا العملين موضوع للملكة الحاكمة التي لم يخلقها الفرد الوجودي.

وإن قال الدكتور سهيل بالجواب الأخير ــ وأعيذ عقله الكبير من ذلك:ــ

فالقيمة مايقوله و يعمله الوجودي فحسب، وليس لنا أن نطلب برهاناً غير صدور القيمة عن مصدر معصوم هو (الإنسان الوجودي).

ومن ثم فلا معنى لوصف القيمة بالحق أو الخير أو الجمال بل القيمة شيء مطلق، وهي عبارة تنوب عن قولنا : (عمل الإنسان). أي القيمة = عمل الإنسان.

إن هذا المذهب مجرد عقيدة إرادية حرة.

وثانيها : من وجوه الإحالة أن تعليل القيمة الوجودية نتيجة (أن الفرد خالق لنفسه) : لا يخلو من أحد أمرين:

أن يكون الدكتور يعني مايقول وهو التعبير بالخلق عن مفهومه الحقيقي المعروف لغة وعرفاً: فيكون سارتر وسهيل وكل وجودي خالقاً لنفسه في صلب أبيه وترائب أمه وظلمة الرحم مقدراً بمشيئته محدداً بعلمه كل ما يعتوره من قوة أو ضعف بين رحمة المهد ووحشة اللحد مختاراً لتوديعه هذا العالم المنظور، محدداً بإرادته وعلمه أجل توديعه مقدراً ومختاراً لفنائه أو عودته إلى عالم آخر.

لا معنى للتعبير الحقيقي بكلمة (خالق) غير هذا.

فإن كان الدكتور يريد هذا المعنى فليحسن خلق نفسه وعقله بالصورة التي تعجبه ولا يلتمس قانوناً يحكم مجموعة الأفراد مادام كل فرد خالقاً لنفسه.

وأحد الأمرين الآخرين : أن لا يكون الدكتور يريد هذا المعنى وإنما يريد معنى آخر عبر عنه بالخلق مجازاً : فليحدد لنا المعنى الذي يريده بالمفهوم المشترك وباللغة العرفية لنتصور مقصده أولاً قبل أن نقابله بالقبول أو الرفض.

وليعلم الدكتور ــ هداه الله ــ أن الرائد لا يكذب، ومن ارتاد مالا سبيل إلى معرفته فقد كذب.

وليعلم ثانية أن بناء الفكر لا يستقيم على العبارات المجازية إلا بأن يعلم المفكر بأنه أراد معنى مجازياً محدداً.

ولعل الدكتور سهيلاً لم يواجه أدنى صعوبة في كتابته لهذه الجملة:
(ليس في الخارج مايكسب الفرد قيمة!!!.
إن حركاته لا يمليها عليه نظام إلٰهي !!!.
ولا نظام عقلاني !.
وإذن فالإنسان جذر نفسه !!.). أهـ.

وياليت الدكتور لما لم يواجه أدنى صعوبة في كتابة هذه الجمل الكافرة: وقف عندها بعد كتابتها وقفة نزيهة لعله يجد وازعاً من فكره يملي عليه التبصر فيما يقول.

وهذا الكلام مهما قلبته لا يخلو من ثلاثة وجوه:

فإما أن لا يكون في الوجود شيء اسمه قيمة، فلا معنى حينئذ لذكر (الخارج) في كلام الدكتور.

وإما أن يكون في الوجود قيم والإنسان يكتشفها، فمعنى ذلك أن الإنسان يكسب اكتشاف القيم لا خلقها بفكره وممارسته دون معونة من الخارج.

وهذا يقتضي أن الإنسان خالق لفكره ونترك للدكتور سهيل إقامة البرهان على هذه الدعوى ليرفعها من نصاب الادعاء إلى مصاف حقائق العلم الحديث؟!!.

وإما أن لا يكون في الوجود قيم، وإنما الإنسان يخلق تلك القيم. وحينئذ يكون الإنسان خالقاً للفكر وللقيم معاً.

أما حركات الإنسان فإذا لم يملها قضاء إلهي ولا مقتضى فكري فمعنى ذلك أن الإنسان خالق لحركاته وأن بحريته الإرادية أن لا يتحرك، وأن تكون حركته كماً وكيفاً كما يشاء.

وكما أن الدكتور إنسان فأنا أيضاً إنسان، ولم أحس قط أنني خالق لنفسي وأنني جذر نفسي، فلعله غاب عني مالم يغب عن الدكتور، وإنني بانتظار براهينه لعله يضيف إلى حقائق العلم الحديث ماغاب عن الأجيال؟!.

وإن كان الدكتور لا يؤمن بلوازم الكفر الثابتة من كلامه : فما أغناه إذن عن التجديف وعلمانية التعبير.

ولكن ماهي حيلتي في تبرئة الدكتور من هذا الكفر، وهو يؤكده بقوله: (إن الإنسان في حركاته وفكره متروك: أي لأنه حر).

هذا معنى كلامه، ولكن للأمانة أورد كلامه بنصه. يقول:
(وإذا لم يكن ثمة مايكسبه قيمة، فلأنه هو قيمة نفسه، ولئن كان متروكا فلأنه حر).أهـ.(٣).

---

(٣) مواقف وقضايا أدبية ص ١٩٨.

اسمع يادكتور ــ هداك الله:ــ
إن الحرية تعنى المشيئة والقدرة والعلم.

فبدون العلم لا معنى للمشيئة، لأن المشيئة قصد، ولا قصد بغير علم. إذن لا حرية بلا علم.

والحرية تعني القدرة على المراد، ومن لا يقدر فليس حراً.

وإذن فأنا أسأل الدكتور سهيلاً فأقول له: أحص لي أحداث حياتك منذ خرجت من ظلمة الرحم حتى الآن ثم اصدقني الحديث:

هل سبق علمك بمجرى حياتك بالثواني؟!.
وهل كل واقعة في حياتك تلبية لمرادك؟!.
وهل أحكمت بقبضة القدرة والهيمنة كل واقعة في حياتك فلم يند شيىء عن إرادتك؟!.

وأجب بما شئت فلا حجر على الألسنة إذا لم يزعها وازع من إيجابيات الفكر.

أما ماأعرفه أنا فهو أن الدكتور سهيلاً يخرج إلى المرحاض مدفوعاً بالضرورة لا الحرية و يقدّر ــ ولا أقول يعلم ــ أنه يبقى خمس دقائق فيبقى ربع ساعة أو العكس؟!.

واعلم أن الدكتور سهيلاً يريد شيئاً ولا يقدر عليه، و يقدّر القدرة بأسباب يمارسها فلا تحقق إرادته.

وإذن أليست هذه الأشياء البسيطة من حياته داعية له إلى الإيمان بأن الإنسان غير قائم بنفسه وأنه مفتقر إلى غيره؟!.

اللهم أهد أستاذنا الدكتور سهيلا قبل الغرغرة، فإنه ممن يؤسف عليه.

وقول الدكتور : (إن الإنسان قيمة نفسه) يحتمل أحد أمرين:

ــ فإما أن تكون قيمة مضافاً و يكون الإنسان مضافاً إليه.
ــ وإما أن تكون نفسه بدلاً من قيمة تأكيداً للإنسان.

فالمعنى الأول لا نتصوره إلا بمفهوم مجازي بمعنى أن الإنسان يحدد القيم بنفسه، لأن عنده ملكة الفهم وهو يملك وسائلها، لهذا يكون الإنسان قيمة نفسه، وهذا صحيح لأن كل العقلاء يؤمنون بأن الإنسان يقيِّم و يقوِّم سلوكه بفكره.

ولكن ليس معنى هذا أن الإنسان خالق لفكره فتلك قضية أخرى.

وليس معنى هذا أن قيم الإنسان هي معطيات سلوكه بغض النظر عن إيجابيات فكره، لأن الإنسان ليس وحيداً في الكون، وليس مستقلاً عن علاقات بالموجودات الأخرى.

وفكر الإنسان المفطور على هاتين الحقيقتين لابد أن يكون حاكما لسلوكه.

وبالمعنى الثاني فلا معنى لكون الإنسان قيمة في ذاته إلا بمعنى واحد: وهو أن الإنسان قيمة في ذاته بحكم أنه موجود محسوس محدث بالنسبة لمن يعلمه و يشاهده. فأي جديد في هذا؟!.

وعندما يدافع الدكتور عن أخلاق الفلسفة السارترية يقرر بكل جزم أن قيم الأخلاق ليست قبلية.

أي ليست موجودة قبل ممارسة الفرد.

اسمع ياأخي : إن الذي لا يكون قبلياً هو الممارسة التي تنتج فعلاً يوصف بقيمة خلقية كالصدق.

أما مفهوم الصدق في ذاته فهو مفهوم فكري مدلول عليه بلغة عرفية هي كلمة الصدق.

وأما حكم الصدق وأنه قيمة خلقية فهو معطى فكري بناء على المتعين أو الأرجح في الفكر.

وأحكام الفكر محكومة بقوانين فطرية أولية قبلية كما برهنت على ذلك في أكثر من موضع.

إن مفهوم القيمة معطى فكري قبلي أيدته فيما بعد الخبرة والتجربة. وإنما الذي يستجد فيما بعد أمران:

أولهما : حدوث فعل الإنسان.

وثانيهما : حكم العقل التطبيقي الذي يدخل فعل الإنسان في مفهوم القيمة أو يخرجه.

وإذن فكشف العالم عن أوضاع جديدة لا يعني أن مفهوم القيم كائن من تلك الأوضاع الجديدة، وإنما يعنى أن مفهوم القيمة ينطبق على الأوضاع الجديدة.

وكان على الدكتور أن يكون مبيناً فيمثل للأوضاع الجديدة.

و يقول الدكتور بعد ذلك عن فلسفة سارتر الأخلاقية.

(وهو يريد للعمل الأخلاقي أن يكون اختياراً لا مجرد طاعة!!).

قال أبو عبدالرحمٰن : هذا كلام لا يرفض ولا يقبل بإطلاق، وما أشد ضلال الفلسفة التي تحتمل أكثر من وجه.

إن العمل الأخلاقي يجب أن يكون اختياراً سلوكاً وتفكيراً، فيؤمن به الفرد من إيجابيات فكره دون تقليد أعمى.

ويمارسه بحريته دون ضغوط المداهنة والرياء.

ولا يجوز أن يكون العمل المنعوت بالخلق عصياناً لإيجابيات الفكر، لأنه حينئذ يكون تحكماً واتباعاً للهوى، بل لابد من الطاعة لإيجابيات الفكر.

و يقول الدكتور في معرض التسويغ لفلسفة سارتر:

(إن سارتر كاتب عصر ينفصل عن فكرة التقاليد ليجعل من الحضارة تجدداً لا حفاظاً للقوانين ومراعاة!!.

ومن الحياة مغامرة لا نظاماً قائماً.) اهـ.

قال أبو عبدالرحمٰن : سياق كلام الدكتور اقتضى أن تكون التقاليد هي القوانين والنظام.

وهذا أول مثارات الغلط.

إن التقاليد اتباعية محضة والغاء للتفكير فيصيب المقلد أو يخطىء مصادفة.

والاتباعية لغير من اقتضت إيجابية الفكر وجوب أو مشروعية طاعته مرفوضة عند العقلاء.

أما القانون والنظام فلا يكون قانوناً ولانظاماً بالإرادة الحرة فحسب أو بالتقليد، لأن صفته حينئذ ادعائية تصدق وتكذب مصادفة.

وإنما يكون قانوناً حقيقة ونظاماً حقيقة إذا كان مقتضى الإيجابية الفكرية.

ومن ثم يستحيل أن تكون الحضارة تجدداً متحرراً من قانون حقيقي سلف للعقلاء الإيمان به، لأنني أتحدى سارتر وسهيلاً وكل مخلوق أن يثبت إنجازاً يمدح بأنه حضاري وهو لم يكن نتيجة لقانون حقيقي سلف الإيمان به.

إن القوانين حقائق، والحقائق لا تتعارض.

والمغامرة التي امتدحها سهيل ليست قيمة إلا إذا كانت صراعاً مريراً للوهم والخطأ المتأصل في النفوس.

أما المغامرة بمعنى تخطي القوانين الثابتة فهي العبث والدمار، لأن المغامر إذا ضحى بإيجابيات فكره وغامر بمقتضاها لن يملك لسنة الله تبديلاً.

وما قامت حضارة قط ولا تحقق إنجاز علمي قط بمثل هذه المغامرة.

وإيمان الدكتور سهيل بأن هناك جديداً دائماً علينا أن نسوغه أبداً وبلا انقطاع لا يعنى أن القيم بعدية، ولا يعني أن القوانين بعدية دائماً.

وإنما يعني ذلك أن هناك قيماً قبلية يسوغ بها أبداً وبلا انقطاع كل جديد دائماً.

ويعني أن القوانين التي سبق الإيمان بها بإيجابيات فكرية تدل على قوانين أخرى يستجد اكتشافها.

قال أبو عبدالرحمٰن : هذه شذرات فكرية عرضت في مواقف وقضايا سهيل إدريس الأدبية يسطت لها مزيداً من القول لأن سهيلاً تلقاها من سارتر تقليداً ولم يشارك الفليسوف الفرنسي بمشاركة فكرية متحررة من أسر الجمود والتلمذ.

وهذا معنى لا إشكال فيه.

ولكن المحال قوله بعد ذلك: وحين يستجيب الإنسان لحاجة ما فهو حر في استجابته دون ريب!!.

وبكل سهولة قال الدكتور: (دون ريب) ؟!!.
قال أبو عبدالرحمٰن: ما اقبح سذاجة الكبار !!.

بربك كيف يكون حراً من كانت استجابته لحاجة ضرورية في فكره لأنها ضرورية لمجتمعه.

إنني ألتمس العذر للدكتور بتقليب هذه العبارة على وجوهها لعلها تنتج معنى معقولاً فنقول:

حينما تدعو الضرورة يكون الإنسان حراً في الاستجابة لها، أو لا يكون حراً، أو يكون حراً لا حراً.

فالاحتمال الأخير غير معقول، والاحتمال الأول يعني أنه إن استجاب فباختياره، وإن لم يستجب فباختياره.

وفي هذا الاحتمال لا يخلو الداعي من ثلاثة أمور:

أن يكون الداعي إرادة الإنسان كالعطش وتكون الاستجابة بالشرب.
فالإنسان يملك الاختيار في الشرب ويملك الاختيار في أن لا يشرب.
والضرورة هنا (الحياة) لأنه إذا لم يشرب مات.

فعلى مذهب سارتر ــ وهو الكفر بإرادة الله الكونية ــ يقال: الإنسان حر في أن يشرب، وحر في أن لا يستجيب لضرورة الحياة فيموت.

ومن ثم نقول: إنه إذا شرب استجابة لضرورة الحياة فإن استجابته حرة، لأنه يملك حرية اختيار الموت فلا يشرب.

فإن كان هذا النوع من الحرية الإرادية هو مقصد سارتر فمن المعلوم أن سارتر لم يأتِ بتحفة، لأن عقلاء بني آدم متفقون على أن الإنسان يملك حرية إرادية.

وإما أن يكون الداعي لا يخضع لإرادة الإنسان بأن لا يكون قادراً على مواجهة الموت بالعطش، فهو مضطر إلى الشرب ليحيا لأنه غير قادر على تحمل العطش، فاستجابته لداعي الضرورة هنا لا يوصف بالحرية، لأنه مرغم على الشرب.

فإن قيل : لاشيىء يمنعه من الشرب فهو حر.

قال أبو عبدالرحمٰن : ولكن لا خيار له غير الشرب فهو مضطر.

وأوضح من هذا المثال: من عطش وأشرف على الموت ولم يجد ماء فلا خيار له في الشرب لأنه لم يجد الماء.

فهذه هي الجبرية الكونية القدرية التي لا يملك فيها الإنسان خياراً.

وكل عقلاء بني آدم مقرون بهذه الجبرية بما فيهم سارتر وسهيل المقرّان بأن الإنسان يخلق نفسه.

وإما أن يكون الداعي ضرورة فكرية ونمثل لها بمقولة (الجهل بالقانون لا يعفي من المسؤولية) فمن رجح في نظره الفكري صحة هذه المقولة فهو مضطر إلى تصديقها ولا يمنحه الفكر حرية جحدها.

وهكذا من رجح في نظره صحة نقيضها.

ومن تكافأت عنده المرجحات فليس له حرية الترجيح لأن الفكر يأبى الترجيح بلا مرجح.

وإنما هو مضطر فكرياً إلى التوقف.

إذن الفكر لا يمنح الفرد حرية الاعتقاد، وإنما يرغم على الإيجاب أو النفي أو التوقف.

والفكر لا يظل على إحدى هذه الحالات لتغير نظره، ولكنه في أي حالة لا يمنح الحرية.

إذن لامعنى يعقل لقول الدكتور سهيل : (وحين يستجيب الإنسان لحاجة مافهو حر في استجابته دون ريب).

قال أبو عبدالرحمٰن : والظاهر أن الدكتور سهيلاً أراد معنى آخر فأساء التعبير، فلعله أراد مطلق حرية لا الحرية المطلقة.

أي أراد أن الذي يستجيب لحاجةٍ حر من توجيه التقاليد والعادات لأنه لم يستجب لغير الضرورة والحاجة فهو حر مما سوى الضرورة والحاجة.

فإذا صح هذا فهو فضول من فلسفة سارتر، لأن استجابة الإنسان على إطلاقها إن كانت من منطلق الحرية الإرادية فكل إنسان له حرية إرادية ولا جديد في هذا.

وإن كان المنطلق من الحرية الكونية القدرية فلا استجابة للفرد إلا فيما يقدر على فعله.

وإن كان المنطلق من الحرية الفكرية فلا حرية في الفكر، وكل فرد مسؤول عن إلجام حريته الإرادية بإيجابيته الفكرية.

والإيجابية الفكرية هي التي نعرف بها أولاً ماهو حاجة ضرورية وما هو غير حاجة، والإيجابية الفكرية هي التي تملي علينا الالتزام تجاه شيىء ما.

فلا حرية أمام الفكر ولا تتصور الحرية إلا إذا قدمت الإرادة على الفكر فها هنا يملك الفرد حرية الإرادة في التخلي عما يمليه الفكر من حق أو خير أو جمال، وهو لا يملك من حرية الإرادة إلا ما أذن له فيه قدراً وكوناً ، لأن هناك حتمية كونية قدرية تخضع لها إرادة الإنسان ولا تخضع لإرادته.

إذن لا معنى للتوفيق بين المسؤولية والحرية إلا بالقول بأن الإنسان يملك حرية إرادية وأن مايملكه من حرية إرادية يخضعه لضرورات فكره.

فإن قالوا هذا فقد وافقوا العقلاء، لأن كل فلسفة سوية تدعو إلى التفكير بحرية إرادية، وتدعو إلى الالتزام لإيجابيات الفكر بحرية إرادية.

ودين الإسلام الذي هو دين من خلق الحقيقة والفكر والإرادة والجبر هو الدين الوحيد الذي لا تختلف مصادره ومفهوماته في القول بأن عمل الإنسان هو المسؤولية التي يحاسب عليها.

وعمل الإنسان هو عمل قلبه ولسانه وجوارحه.

وهو الدين الذي لا تختلف مصادره ومفهوماته في القول بأن المسؤولية المضافة إلى الإنسان لا تكون إلا إذا صدرت عن حريته الإرادية.

وهو الدين الذي لا تختلف مصادره ومفهوماته في القول بأن الإنسان يفكر بحرية ويخضع حرية إرادته لإيجابيات فكره.

فإن لم يفعل أصبح مخلاً بمسؤوليته.

وحقيق بمن يقرأ الفلسفات أن لا يتناوم لهاتحت إيحاء الاصطلاحات الجديدة والصيغ المجازية والتعبيرات الشاعرية التي إذا امتحنت لم تحقق شيئاً أو عادت إلى مفهومات فطرية لا تتميز بها الفلسفة، وإنما هي جعجعة الاصطلاحات والصيغ.

إن المفكر لا يفتقر إلى تمذهب فلسفي، وإنما يحتاج إلى مثالية وخلق المفكر النزيه، وأن يثري فكره بخبرة تحقق تصوره وتصدق دعواه.

للعقل ضرورات حتمية يقف عندها تأمله وينقطع: إما بيقين، وإما برجحان وإما بتوقف وعجز.

فما لايفهم إلا بالتناقض مثلاً يبطله العقل، لأن إحالة التناقض ضرورة فكرية.

ولو قيل عن الالتزام الأدبي : إنه تحمل للمسؤولية بعد حرية فكرية: لكان ذلك أمراً متصوراً واجباً.

بيد أن فيلسوف الالتزام سارتر مفكر يهودي ماسوني شرس يعلم أنه لا لقاء بين الحرية والالتزام في آن واحد وموضوع واحد، ويعلم أن الحرية تخيير وأن المسؤولية جبرية متعينة.

ولم يهدف سارتر قط بنية حسنة إلى فلسفة معقولة تستطيع الجمع بين الحرية والمسؤولية، لأن يعلم أنه ذلك محال.

ولو كان قصده حسناً لقلنا : لم يعلم بالإحالة، فعجز عن الجمع بينها بفلسفة واضحة.

وإنما خيل سارتر للناس أنه جمع بينهما ــ وهو يعلم أن الجمع محال ــ ليأخذ الهيبي فحسب حريته باسم الحرية.

وأي مسؤولية لدى الهيبي؟!.

وليثور التأثر على الأديان والقوانين والحكومات فحسب باسم المسؤولية.

مع أن حرية الفكر لا تقر هذه المسؤولية بإطلاق.

إذن الالتزام مسؤولية وحرية، ولكنهما لا يلتقيان معاً.

فأما ترك الفكر والإحساس حرّين في التأمل حتى تتعين إيجابية الفكر والسلوك ثم يكون الالتزام لهما : فذلك مقتضى أديان السماء ومقتضى العقول السليمة.

إلا أن هذا لا يعني تلازم الحرية والمسؤولية، وإنما يعني أن الحرية أولاً تكون للفكر والنظر والتأمل والتجريب.

ثم يعقب الحرية ضرورة فكر وسلوك يترتب عليها مسؤولية التمسك بها وبمقتضاها، ويتصف متحمل المسؤولية بالالتزام.

ولا أتعجل في هذه المقدمة فلسفة عناصر من مسألة الالتزام، وإنما يكفيني الإشارة إلى هدف هذا الكتاب، وهو تذكير الأدباء أن القيمة الجمالية شرط للالتزام، لأن حديثنا عن الالتزام الأدبي ، ولن يكون الملتزم أديباً إلا بشواهد المعيار الجمالي، ولن يكون لالتزامه قيمة أدبية مالم تؤهله القيمة الجمالية للتأثير في السلوك وتوجيه الحياة.

ويكون للملتزم توجيه وتأثير لأهليته العلمية والفكرية إذا كان محاضرا أو فيلسوفا مستولياً على مادته، إلا أن ذلك ليس هو الالتزام الأدبي.

ومادامت القيمة الجمالية شرطاً فقد جمعت أيضاً من نظريتها خيوطاً وخطوطاً عريضة بعد مسألة الالتزام ليكمل تصورنا للشرط بعد تصورنا للمشروط له.

ومذهبي الفصل الصارم بين القيمة الجمالية والقيمة النقدية.

فالقيمة النقدية تاريخية ثابتة، والقيمة الجمالية فواحة متجددة تثري القيمة النقدية كل يوم بجديد، وهي المرجع في التخلص من النمط والرتابة.

والقيمة النقدية التاريخية هي مصدر النمط.

وتجاوز النمط التاريخي إلى أنماط جديدة غير إلغائه ومعاداته فلو لم يهبنا ربنا جل جلاله سوى ملكة الحفظ والتذكر: لكان التمسك بالنمطية في كل ألوان الحياة ضرورة حتمية، لأن النمطية هي صورة مانحفظه ونتذكره ولن يعدو الإنسان مواهبه ولكن الواقع أن الله جعل ملكة الحفظ والتذكر إحدى مواهبنا، وأتاح لنا أن نثري ملكة الحفظ والتذكر بملكتي الإبداع والتفكر.

بالتفكير نكشف عن حقائق مغيبة بإذن الله. وبالإبداع والتخيل نطير إلى الحقيقة كل مطار، وننفك من أسر التقرير والمباشرة.

والإبداع الخيالي لاينشأ من فراغ، لأن مادته عناصر حسية من الخبرة البشرية، ولأن بواعثه خيوط معقدة من المشاعر، ولأنه الفانوس السحري المضييء على حقيقة ما.

إن الجمود علي النمط وعي سييء، وفقدان ملكة الإبداع واقع غير واع. إذن اللاوعي يطابق الوعي السييء.

وهذا هو ماقرره (هنري لوفافر) في كتابه عن علم الجمال، وهذا التطابق هو واجهتا العقم والجمود.

إن حفظنا للنمط، وتذكرنا له، واستجابتنا لجاذبيته يعني شيئاً واحداً، هو أن هناك حقيقة تاريخية حصلت وعايشناها.

والجاذبية الجمالية لا تظل على تألقها دائماً، لأن طول الإلف وتكرره يذهب الجاذبية.

كما أن موهبة الإبداع لدى الإنسان تأبى أن تتجمد وتتحول إلى عملية حفظ وتذكر.

بل العمل الإبداعي بكل ضروبه نشدان لحقيقة وكشف لأخرى.

ملكة الإيداع يد تعطي، وملكة الحفظ يد تأخذ.

ويقدر ما تنفق ملكة الإبداع من الزمن بين نشدان وكشف يتاح للمرء أن يستمتع بمأثوره الجمالي حفظاً وتذكرا، وبعد الكشف تحل حقيقة جمالية تريح من السأم والملل.

إن قيمتي الحق والخير تنتجان ثوابت لا تتغير ولا يخلقها الزمن.

أما المعيار الجمالي فلا مفهوم له إلا التجدد والتنوع، لأنه وليد (ملكة الإبداع).

ولا معنى لدعوى الإبداع إذا كانت السيادة للنمط والنموذج.

أبو عبدالرحمٰن ابن عقيل الظاهري

فلسفة الالتزام

تدل مادة (لزم) في لغة العرب على مصاحبة شيىء دائماً[1].

فاللزوم يعني اطراد المصاحبة في الزمن.

ولا فرق بين (لزم) و (التزم) إلا من ناحية الاضطرار والاختيار.

فالالتزام فعل الملتزم، وهو فعل اختياري إلا أن يكون الالتزام فعلاً مطاوعاً: أي ألزمه إياه فالتزمه.

هذا هو المدلول اللغوي، وهو اصطلاح ناشب في كل العلوم البشرية، ففي القانون مثلاً يعني الالتزام الارتباط بعقد ملزم.

وإنما يهمنا المصطلح الأدبي، ومادته الفن والفكر، لأن الأدب (النص الفني) بناء فني، و يكون ذا مدلول فكري.

و يناقض مفهوم الالتزام مفهوما المحايدة والانصراف.

والفرق بين الأمرين الأخيرين أن المحايد مشرف على المواقف متابع لها، ولكنه لم يترجح له موقف فيلتزمه.

أما المنصرف فلا علم له بتلك المواقف بحيث يكون قاصداً إلى الانصراف عنها، بل هو مخلص للزخرفة الفنية كأصحاب محضية الفن أو قابع في قلقه الذاتي كالرومانسيين.

إلا أن مفهوم الالتزام ــ بمصطلح أدبي ــ غير محقق لدى الدارسين، فبعضهم يرى الالتزام مجرد المشاركة في القضايا السياسية والاجتماعية: أي توظيف الأدب لهذه المشاركة.

و بعضهم يحدد تحديداً أدق فيرى الالتزام يعني اتخاذ موقف في النزاعات السياسية والاجتماعية تعبيراً عن أيدلوجية طبقة أو حزب أو نزعة.

---

(١) مقاييس اللغة ٣٤٥/٥.

وتمشياً مع المصطلحات يمكن أن نقسم الالتزام إلى أخص وأعم.

فالالتزام الأخص أن يرتبط بموقف، والالتزام الأعم أن يتحمل المسؤولية بالمشاركة في قضايا مجتمعه.

ومن خصائص الالتزام في الاصطلاح الأدبي التالي :

١ ــ اتخاذ موقف.
٢ ــ أن يكون التعبير عن الموقف واضحاً.
٣ ــ أن يكون التعبير صادراً عن إخلاص وصدق.
٤ ــ تحقق المدلول اللغوي ــ وهو الاطراد الزمني ــ وهو المحافظة على الموقف.
٥ ــ تحمل المسؤولية المترتبة على الالتزام.
٦ ــ أن لا يكون الالتزام مطاوع ألزم، بل يكون عن حرية واختيار، فيخرج عن هذا المحيط المطبلون للشعب، والمداهنون للسلطة، وأصحاب العقل المعيشي والنفاق الاجتماعي.
٧ ــ أن تكون حرية الالتزام عن إيمان قلب وقناعة فكر، فيخرج عن هذا المحيط اللامبالاة والمجاراة وتناقض المواقف.

إذن الأديب الملتزم ذو موقف، ومادة موقفه واقعه الراهن يكشف عنه أولاً، ويسعى إلى تغيير ما فيه من باطل أو ظلم أو قبح حسب استطاعته.

٨ ــ أن الالتزام حتمي لا بديل عنه، وهذا لا يتعارض مع ما أسلفته من حرية الالتزام.

فوجه الحتمية أنها نابعة من الذات ــ إيمان القلب وقناعة الفكر ــ ووجه الحرية أن الأديب اختار حتمية الالتزام بإرادته، ولم يُحضر في موقف معين دون اختياره. أي أن نتائج حرية الفكر مثلاً اقتضت لزوم السلوك حتى صار مسؤولية.

وإنما المحال دعوى تلازم الحرية والمسؤولية في آن واحد.

وإنما التضليل في دعوى أن كل سلوك حر يعتبر مسؤولية والتزاماً.

والواقع أن تعيين الموقف ظاهرة من ظواهر الالتزام، وأما الملتزم له في الحقيقة فهو قناعة الفكر، والفكر قد يعدل من قناعته بمرجحات بعديَّة فيتغير الموقف الذي اعتبرناه ظاهرة.

والالتزام عند جمهور المصطلحين لفظ مرادف لمقولة (الفن للحياة).

٩ ــ الالتزام ليس مبضعاً للواقع فحسب، ولكنه يشرحه تارة و يتغنى به تارة.
يتغنى به حينا يكشف مافيه من حق وعدل وجمال.
و يشرحه و يسعى إلى تجاوزه بعد أن يفسره و يصوره و يظهر عيوبه.
وقد يتغنى بقبح الواقع غناء باكياً أو ساخراً ليثير القرف والتبرم فتتضافر مشاركة الجماهير على تغييره.

١٠ــ الالتزام يعني التوالي المطرد لا التوالي الحر، وبهذا تمذهب الالتزام، ونستثني ظاهرة الالتزام قبل أن يكون الالتزام مذهباً.

فقد يكون الأديب عبداً لفنه أو ذاتيته ثم تهزه مناسبات مجتمعه فيشارك بصدق وحرارة.

إلا أن هذا الالتزام أنموذج لما اصطلحت عليه بالتوالي الحر.
الأدب الملتزم لا يعني القدرة على حصر أدباء العالم في مواقف محددة، لأن الاختلاف من طبيعة البشر.

وإنما توجد مواقف عالمية تقتضي منافع مشتركة و يقتضي الفكر اتحاد أدباء العالم حولها كالموقف الذي بعثته أزمة الضمير الأوروبي من جراء الأنظمة والأفكار والسلطات الظالمة، فصارت الدعوة إلى تحرير الشعوب من الظلم ــ لاسيا ظلم المستعمرين ــ موقفاً يجب أن يتخذه كل أديب.

وتصنيف الأدباء في حقل الالتزام عسير جداً لاضطراب سير الشعراء
ولكننا نستطيع التصنيف من منظارين:

أحدهما : ماستقرت عليه سيرة الأديب في المرحلة الأخيرة من حياته.
وثانيهما : المكونات العامة لفكر الأديب، فعلى سبيل المثال الشاعر عبدالوهاب البياتي قد تبلور موقفه الالتزامي من بعض المبادىء الماركسية ممزوجة ببهر الحرية في فلسفة الوجوديين مجسدة في قضايا العرب القومية والوطنية والاجتماعية.

وثمة منظار ثالث غير مطرد، وهو تصنيف الشاعر من أحد دواوينه، فلا يخلو هذا التصنيف عن مرحلة زمنية تجلت فيها ظاهرة الالتزام.

ومن نماذج هذه الدواوين ديوان (سفر الفقر والثورة) للبياتي.

ومن مدخل هذا الديوان فحسب أذكر أنموذجا لموقف من مواقف الالتزام:

يقول البياتي:

[أيا جيل الهزيمة هذه الثورة
ستمحو عاركم وتزحزح الصخرة.
وتنزع عنكم القشرة.
وتفتح في قفار حياتكم زهرة.
وتنبت ـ أيها الجوف الصغار ـ برأسكم فكرة.
سيغسل برقها هذي الوجوه وهذه النظرة.
ستصبح هذه الحسرة.
جسوراً وقناديل.
زهوراً ومناديل.
ويصبح باطل الحزن أباطيل.
وتزهر في فم الشعب المواويل.
ستهوي تحت أقدامك ياجيلي التماثيل.
وتجرفها رياح الكادحين لهوة النسيان.
فهذا البرق لايكذب.
وهذا النهر لا ينضب].

فعناصر هذا الموقف كالتالي :

١ ـ الجدلية بين ظروف الزمان الثلاثة، فالماضي هو هزيمة فلسطين نفسها وهو حدث وقع ولا يحتاج إلى حوار فكري، لأن كلمة (الهزيمة) ذاتها مضمون مبغوض.

والحاضر هو هذا الثالوث(٢) : جيل الهزيمة + واقع الوطن في عهد هذا الجيل + القيادة التي تحملت مسؤولية المستقبل، وهي القيادة الناصرية، لأن الشاعر قالها في عنفوان المجد الناصري.

---

(٢) الحاضر أو الآن بالمفهوم الفلسفي وبالتحقيق للواقع: لا يتحصل. ذلك أن الآن سيال غير قار. ولعله يتحقق تجوزا إذا أريد به شيء من الأمس واليوم والغد يتصف بظاهرة معينة، ويعرف بمجرى العادة أن غدا سيكون كهذا اليوم.

ولن أزيد القلم جرة لما أشعر به من الغصص والمضض عن واقع مطمور مزق الكيان بأعباء من التغرير وبمخدرات الأغنية الرومانتيكية المنغلقة على أمجاد الزعامة الفردية وهمومها.

والمستقبل ـــ في رؤية الشاعر ـــ هم مواليد ١٩٦٥م تقريباً الذين يُذبحون اليوم في مشارق الأرض ومغاربها بالمؤامرة العالمية الكبرى.

٢ ـــ تفسير هموم الحاضر بأحلام المستقبل وهذه لعمر أبي عبد الرحمن هي الدرامية التي تهز الأريحية.

فاستمتعوا معي بهذه الرموز :

[ستصبح هذه الحسرة :
جسوراً وقناديل،
زهوراً ومناديل.].

إنها بالترتيب ـــ رموز : التعبير والإنشاء + الوعي السياسي والاجتماعي + التنمية + تطوير الإنتاج وما يعقبه من راحة.

وأروع هذه الرموز الرمز بالمنديل.

٣ ـــ كشف الواقع وتصويره والدعوة إلى تغييره بأحلام المستقبل.

وهذا التفسير كتعليل عالم الطبيعة يرد الوقائع إلى بواعثها، فأعظم آثار الهزيمة حالة اليأس.

قال أبو عبدالرحمٰن : كان الأمل الذي عايشه لذاتي وأترابي منذ هدير أحمد سعيد فوق الطموح، ثم عقبته كوارث فوق الحسبان، فكان اليأس ثقيلاً جداً مرهقاً للنفس حاجباً للرؤية، ولهذا صوره البياتي بالصخرة والقشرة، ووعد بمستقبل نقيض ذلك، وهذا هو الجدلية وتصارع الأفكار.

وهذا المستقبل إما حرية عمل تكون نقيضاً للصخرة، وإما فكرة تكون نقيضا للقشرة.

ومن مثل هذا الأنموذج الشعري ومافيه من جماليات فنية أجد العديد من الشواهد الداحضة لزعمي سارتر بأن الشعر غير قابل للالتزام، و بأن الفن مطلوب في النثر بشكل خافت باهت.

وإن من يتصفح كتاب (**الأدب الملتزم**) لجان بول سارتر يرى عظم ما أنفقه من جهد وامتداد ما بذله من وقت في تلخيص قراءاته الأدبية والفلسفية.

فالرواية ذات المجلدات أو مجلد يلخص وجه الشاهد منها في نصف سطر.

بل استدلاله بكلمات قصيرة هي محل الشاهد دليل على استيفائه لها، لأن الاستشهاد من الرواية ليس كالاستشهاد بنصف بيت من القصيدة العمودية العربية.

لأن ذلك ممكن وإن غبي عليه كل الأنصاف في القصيدة.

وقبل سياحة مع أدب الالتزام وفلسفته أحب أن أبين قناعتين تكونتا في عقلي قديماً، ولكنهما لن تكونا ــ إن شاء الله ــ سبباً إلى طرح آراء قبلية جاهزة.

القناعة الأولى : لو سلمنا جدلاً أن الالتزام عنصر حقيقي في النظرية الأدبية لحق لنا بكل إصرار أن نعتبر الالتزام عند الشيوعيين دعوى على هامش النظرية الأدبية، لأن الرفاق كـ (لينين) يسوغون الالتزام بأيدلوجية ليست في نطاق النظرية الأدبية.

بل للرفيق الشرقي الآخر (ماوتسي تنق) ضميمة موجزة مطبوعة باللغة العربية عن تأميم الأدب تأميماً يخضع لأوامر عسكري الجيش الأحمر الجلف، وكأن الأدب عند هؤلاء صياغة أوامر عسكرية وقرارات إدارية وشعارات متورمة بصياغة أدبية ــ ولو تجوزا ــ بحيث يصنف الأدب إلى مصطلحات في قاموس أيدلوجية الرفاق.

وفي هذا من الغثيان مافيه.

وهذا اللون وجه آخر لما عيب على الشيوعيين والواقعيين من التطبيل للشعب بخصائص ليست من حقيقة النظرية الأدبية.

بيد أن سارتر حاول الخروج عن هذا الموقف المغثي إذ جعل محكّه النظر إلى التصنيف الأدبي بمقياس الالتصاق بالفن، فاستثنى النثر بأنه الصنف الأدبي القابل للالتزام.

وسارتر نفسه مشفق من التهمة بوصمة الالتزام الشيوعي، لأنه وصف بالسخف شاباً... كتب يقول:

(إذا كنت تريد أن تلتزم فماذا تنتظر لكي تنتسب إلى الحزب الشيوعي)؟!اهـ.

وثنى مستأنسا بقول أحدهم عن أحد الرسامين السوفياتيين: بأنه أسوأ الفنانين، لأنه أكثرهم التزاماً!! اهـ.

وثمة فكر ــ جمع فكرة ــ في الوسط الأدبي الذي ورثه سارتر أو عايشه تلوح بقيم أدبية أو نتائج قيم يظهر أنها على النقيض من دعوى الالتزام.

على أن فهمهم للالتزام كان طبقاً لمفهوم التأميم الشيوعي.
فمن تلك القيم خلود الأديب، وقيد (الجميلة) الذي يعقب كلمة (الآداب).

فكأن هؤلاء يؤكدون ما اسلفته من ضرورة ارتباط مسوغات دعوى الالتزام بعناصر النظرية الأدبية التي تفسر حقيقته وتكشف عن ماهيته بغض النظر عن رسالته وغايته.

وقد ضاق النقد الأدبي العربي القديم ــ على سذاجته ــ بإقحام المسوغات الغائية في عناصر الماهية.

وإنما الذي استجد من الغائية هاهنا ــ وهو تجدد في النوعية لا في الجنس ــ ماتخوفوه من زيادة تطبيل للشعب باسم نظرية الالتزام أعنف من تطبيل الرفاق!!.

وثمة ظاهرة جديرة بالاهتمام تتجلى من المقارنة بين (أما نوئيل كانت) و(سارتر) فكلاهما عبقريتان نادرتان في أوربا، وكلاهما ذو مذهب فلسفي متبوع، وكلاهما ملحد، وكلاهما ذو تأليف معقد.

ويفترقان بأن (كانت) ألصق بنظرية الفن والجمال تأصيلاً وتأسيساً.

وأن سارتر ألصق بإنتاج الفن (الأدب شبه الإبداعي) فقد عانى الرواية الفلسفية.

وأن تعقيد كانت في صعوبة مادته وندرة أنموذجه.

وأن تعقيد سارتر في فوضوية سياقه وتفرق العلاقات الدلالية التي تجمع بين أفكاره.

ولهذا فسأستعين بعد الله بقلب الجلاد وصبر القاضي لتصيد أفكار سارتر في قضية الالتزام وتنسيقها في سياق واضح، لأن المتلقي هاهنا شرقي، والشرقيون مفطورون على الوضوح.

فتجد في سياقه رفضاً للفن المحض، والفكر المحض الذي بلوره (رينيه ديكارت) فكأن رفض هذين الوجهين يتطلب إحلال وجه ثالث بديلاً وهو الالتزام.

وتجد في كلامه التنديد باللامسؤولية، فكأن هذه مرادفة لغوية لكلمة التزام.

وتجد في كلامه ثنائية بين (النثر) وبين بقية الأجناس الأدبية اللصيقة بالفن.

ونجد في كلامه التأكيد على مطلب من مطالب الكاتب يلتمس في الجواب عن سؤال يفترض أن يضمره الكاتب، وهو:

ماذا يحدث إذا قرأ جميع الناس ما أكتب؟
فكأن هذه نماذج لعناصر نظرية الالتزام.

وفي لحن كلام سارتر في مدخل كتابه تلويح إلى ما يجب أن يعتقده، الكاتب الذي يقبض أجراً على كتابته، وهو أن يكون (عاملاً يأخذ ثمن أتعابه).

وهناك نظريتان على طرفي النقيض هما:

نظرية محضية الفن (**الفن للفن**) فيبدو أنها نقيض نظرية الالتزام.

ونظرية الواقعية ويظهر أنها سادنة نظرية الالتزام.

بيد أن سارتر يعتبرهما معاً أنموذجاً للأدب غير الملتزم؟.

إن نظرية الفن مزاج أدبي في أعمال كثيرين من الأدباء في مختلف الأعصار والأمصار.

فلا يستطيع أحد مثلاً أن يجادل بحجة نيرة في شعر العباس بن الأحنف بأنه ليس صادراً عن نظرية الفن للفن في التراث العربي، وإنما هو أنموذج أدبي للنظرية.

ولكن إذا نظرنا إلى هذه الظاهرة على أنها مصطلح يتمذهب له جمهور من الأدباء جماعيا عن قصد فهي مذهب أدبي نشأ في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي وقد قرر أهل هذا المذهب قراراً حاسماً بأنه لا غاية للأدب إلا القيم الجمالية.

ومن ورث الظرف الذي ضعف فيه تأثير هذه النظرية يرى أن للأدب أو بعضه غاية غير الجمال أو غاية معه.

ومن المواقف الجدلية بين أهل هذه النظرية ومعارضيهم يُستنبط كل نمط من أنماط نظرية الالتزام.

أما الواقعية فلها أكثر من وجه من سياق الفكر الأوربي.

فهي من ناحية التمذهب الفلسفي نقيض (المثالية) التي ترى أنه لا وجود للأعيان في الخارج، بل الموجود وجود فكري فحسب، فردت الواقعية كرامة الفكر البشري، وحمته من سفسطة المدمرين وأثبتت الوجود الخارجي وأن مافي الفكر صورة له وانعكاس عنه.

وهي في الاستاطيقا (علم الوجدان) مذهب خائب خائب جداً تقصر إبداع الفنان على التقاط الوقائع دون إبداع النماذج.

وهي كمذهب أدبي مشتقة من المذهب الفني، فعلى الأديب أن يكبح جماح خياله ويقصر إبداعه على موضوعات واقعية ذات شقين: إما أحداث تاريخية كانت، وإما أحداث حية لا تزال ماثلة.

وشم الجمهور ــ غير سارتر بالطبع ــ من هذا المذهب نزعة الالتزام، لأنه ينعى العبث في انعزال أديب الفن للفن، وينعى الانطوائية في عزلة الأديب الرومانتيكي.

وحينما يرتبط الأدب بموقف يكون أدباً التزامياً، ولهذا كان الأدب الالتزامي أدب مواقف.

وصفة الأدب الالتزامي أنه يجمع بين الحرية والمسؤولية معاً على سبيل التعاقب بين السبب ونتيجته.

هذه هي فلسفة الأدب الالتزامي التي نشأت في أوربا وأمريكا حسبما وصل إلى علمي من خلال الكتب المترجمة.

والحرية والمسؤولية نقيضان بلا ريب، لا يجتمعان ولا يرتفعان.

أما سارتر فلم يقنعنا بفلسفة توفق بين النقيضين!.

وأما عباد الله العقلاء فجعلوا المسؤولية من خلال الحرية الفكرية (القناعة الفكرية).

وجعلوا الحرية في حدود المسؤولية التي اختاروها بحريتهم!!.

وبما أن الحرية المطلقة تعويم فكري وإحالة منطقية، وأن الحرية من شيىء تقيُّد بشيىء آخر والتزام له ولابد:

فقد أصبح مطمح النظرية الأدبية الحرية العرفية لا الحرية المطلقة.

والحرية العرفية تعني أن يكون الفرد حراً من كل المؤثرات إلا من ثوابت فكره وإيجابياته، وأن تنبثق قناعته من حريته الفكرية.

والقناعة هي المسؤولية والالتزام.

إذن الحرية شرط الالتزام، والالتزام نتيجة الحرية.

وخيانة المسؤولية تعطيل للحرية.

وكل تقيد بموقف لم يصدر عن حرية فكرية: فلا يسمى أدباً التزامياً.

فالأديب الشيوعي المؤمم إنتاجه لموقف شيوعي لا يكون أديباً ملتزماً مهما طال غناؤه بالرغيف والعمال: مالم يكن الموقف صادراً عن حريته الفكرية غير المغلوبة على أمرها.

ومالم يكن الموقف عن حرية فكرية: فذلك أدب إلزام وليس أدب التزام!.
وأدب الالتزام له جهتان هما جهتا القسمة المنطقية.

وهاتان الجهتان تجعلان كلاً من نظرية الفن للحياة، والفن للفن (البرجعاجية) نظريتين يمكن الجمع بينهما بلا تناقض على سبيل التعاقب.
الجهةالأولى : الارتباط بقضية ــ دينية أو سياسية أو اجتماعية أو فكرية ــ.

وهذا هو أدب المضمون.

فإذا كان هذا الارتباط عن حرية فكرية، ولم يكن عبثياً، فهذا هو الفن للحياة، وهو الالتزام للمضمون.

والجهة الثانية : الارتباط بوسيلة للأداء الفني أو الأدبي.
وهذا هو أدب الشكل.

فإذا كان هذا الارتباط عن حرية جمالية ولم يكن عبثياً فهذا هو الفن للفن وهو الالتزام للشكل.

وقلت هذه المرة : «عن حرية جمالية» لأن وسيلة الأداء الفني والأدبي يحكمها الإحساس الجمالي.

ولا تتدخل الحرية الفكرية إلا من خلال الإحساس الجمالي.

وعندما تنشق المذاهب في النظرية الأدبية (أي اختيار وسيلة الأداء): فلن يكون خلافها إلا في حدود ماتسمح به نظرية الفن للفن.

وعندما ماتنشق المذاهب في الأيدلوجية الأدبية فالشرط الأول أن تكون الأيدلوجية الأدبية بوسيلة أداء فنية.

لابد من هذا، وإلا لم يكن أدبا.

فإن لم نجد وراء التعبير الأدبي غاية ما إلا مجرد فنية الأداء للتسلية والمرح: فذلك هو الفن للفن، وهو محضية الفن التي تصفعها نظرية الالتزام.

ويشار إلى الالتزام عند الوجوديين: بأنه ارتباط بتعديل الحاضر لبناء المستقبل.

ولا يتحقق ذلك إلا بالحرية.

قال أبو عبدالرحمٰن : هذا تحديد لنوع من أنواع الالتزام وليس تعريفاً به وبفلسفته.

ويشترط آخرون أن يكون الأديب مرتبطاً بموقفه في وعي ووضوح ودون مراوغة.

قال أبو عبدالرحمٰن : قد يكون الأديب الملتزم مراوغاً دون أن تتغير هوية موقفه الذي التزم به.

فقد تكون قضية «التحرير لكامل الأرض» هي موقفه، ولكنه يغاير ويناور ويراوغ، فيقبل أنصاف الحلول في ظرف ما، لأنه ليس في الإمكان أبدع مما كان.

الأديب الملتزم له موقف واحد ثابت هو الهدف، وله مواقف مختلفة وفنية هي وسائل الهدف.

والوعي والوضوح ليسا شرط الأديب الملتزم، فقد تعتم رؤيته وفي نفس الوقت يكون صادقاً مع نفسه صادراً عن حرية فكرية.

إلا أن تخلف الوعي والوضوح نقص في كفاءة الأديب الملتزم وليس قدحاً في صدقه الالتزامي، وزعم زاعمون أن الالتزام سمة فنان الواقعية الاشتراكية بحجة أن الهدف عرف عام.

وبحجة أن خلاف الواقعية أشكال من العبث واللامعقول واللادراما.
وكل هذا خلاف الحرية الفكرية.

قال أبو عبدالرحمٰن : في هذا خلل منطقي من وجوه:
أولها: أن الأدب الاشتراكي أدب إلزامي في جملته وليس أدباً التزامياً بإطلاق.

وثانيها: أن كون الهدف عرفاً عاماً يدل على أنه أدب إلزامي غير التزامي.

لأن هذا العرف العام مضمون الشعارات واليافطات والنداءات العسكرية لنداء الحزب!.

ولكن الأديب المعتنق للفكرة الشيوعية عن حرية فكرية هوالأديب الملتزم.
وما أندر هذا الصنف من أدباء الشيوعية.

وإن الأعمال الكاملة لـ «لينين» وكراسة ماوتسي تنق تنادي نداء عسكرياً لا هوادة فيه إلى تأميم الأدب.

ونتيجة التأميم أن يكون الأدب إلزامياً.
والإسلام لا يوجه للفرد نداء عسكرياً، وإنما يستثير عقله ووجدانه، ليكون التزامه عن حرية فكرية.

وثالثها : أن الأشكال غير الواقعية كالعبثية والعدمية تكون أدباً التزامياً صادراً عن حرية فكرية عند الماسونيين، لأنه من المواقف غير الثابتة توسلاً للتضليل.

والتضليل موقف علماني.

والالتزام بجهتيه ــ المضمون والشكل ــ إنما بحثته بالنسبة للمرسل (الأديب والفنان).

وهناك قضية الالتزام للمتلقي (القارىء، والسامع)، وهي الالتزام بحرية القراءة والسماع.

أن يقرأ أو يسمع كل وجهات النظر بتجرد لا يقحم في قراءته أو سماعه التزامه بأي قضية، وإنما يلتزم لحرية التصور والفهم فحسب!.

ومن يسبق إلى لسانه وفكره أحكامه الذاتية لن يستفيد من قراءته وسماعه.
وإنما يكون مجال التزامه حين يكتب هو مقروءاً أو يتحدث بمفهوم.

ومن المرسل والمتلقي يأتي طرف ثالث هو الباحث الحاوي المحصل.
وقضية هذا الطرف الثالث من ناحية الالتزام:
ــ أن يثري أدبه القومي.
ــ أن يخرج من ذلك الثراء برؤية يرشحها لالتزام الأدباء.

ــ أن يخرج من أدبه القومي برؤية قومية يلتزم لها أبناء آلامه وآماله.

ويخرج من الأدب العالمي الذي أثرى به أدبه القومي بوعي إنساني لقضيته القومية.

أي يكون لأديبنا الحديث ــ مبدعاً، ومنظراً ــ رسالة إنسانية تحدد وتسوغ مطالبنا الدينية والوطنية والقومية.

هذا عن عموم القضية الالتزامية.

أما عن خصوص سارتر ومعاناته لنظريتي الحرية والالتزام : فإنني أعلن للملأ أن سارتر يتصف ببحبحة في الجدل فهو شبيه بالمتكلمين بعيد عن الفلسفة.

وإنما سمي فليسوفاً تجوزاً.

فالفلسفة في كتب سارتر ليست له، وإنما هو مؤرخ أفكار فلسفية متتلمذ للفلاسفة الوجوديين وللملحدين منهم بصفة خاصة.

والذي يملكه سارتر خلال كتبه إنما هو جدله القوي، ولهذا قلت: إنه من أهل الكلام.

صفة الفيلسوف أن يؤلف فكرة ذات تصور وبرهنة مبتكرة التأليف بإيجابية فكرية.

ومعنى الإيجابية هنا الخلو من التناقض.

أما قوة الفكر بالجدل فليس من الضروري أن يصدر عنها فكرة فلسفية، لاسيا إن كانت القوة الجدلية تهدم القائم ولا تحدث البديل.

قال أبو عبدالرحمٰن : ونحن في هذا القطر السعودي المبارك لا نطمع بفيلسوف على المستوى العالمي، وإنما نشجع المواهب على هواية الفكر والفلسفة.

ونشجع القارحين على أن يكونوا قراء فلسفة ومؤرخي أفكار!!.

وإذا ولد جيل أساتذته هواة فلسفة ومؤرخو أفكار فحينئذ يولد الفيلسوف.

ذلك أن التفلسف مناداة بفكرة جيدة في ذاتها أو في تأليفها.

وهذا مشروط باطلاع واسع على مختلف المذاهب الفكرية اطلاعاً يعني الفهم وصدق التحليل، وصحة ووضوح الرؤية عند النقد.

وكما يخدم هذا المشروط الفلسفة فإنه كذلك شرط لوجود رؤية نقدية أدبية يملكها المفكر السعودي.

ونظرية الالتزام الأدبية بواقعها الراهن مشتقة من فلسفة سارتر الوجودية.

يرى سارتر أن هناك وحدة تركيبية للانفعالية، وأن كل فرد يتحرك في عالم عاطفي خاص به.

وهذا الرأي نتيجة قناعة بأن (الكل) يختلف في طبيعته عن مجموع أجزائه.

وبهذا أنكر الطبيعة التي يشترك فيها البشر، وإنما استثنى ما أسماه بالشرط الميتافزيقي وفسره بالعمليات القبلية التي تحدد البشر كضرورة الولادة والموت.

أما بالنسبة إلى ماسوى ذلك فإنهم يشكلون كليات لا يمكن أن تنحل.

ووحدة هذه الكليات في المعنى الذي تظهره، وهذه هي فكرة (الأونطولوجيا التركيبية) لدى الوجوديين.

وتتضخم دعوى سارتر تضخما يتحدى الحتميات، فهو يريد أن يحرر الإنسان (الأونطولوجيا التركيبية) تحرراً يؤثر على تكوينه البيولوجي، وشرطه الاقتصادي، وعقده الجنسية.

إنها نظرية إحلال ملكوت الوعي الجماعي مكان ملكوت الشخص.

وهاهنا يربط سارتر ربطاً محكماً بين قضية الالتزام وفلسفته الوجودية القائمة على هذه العناصر المتشابكة.

١ ــ الثنائية بين الوجود والماهية، فالفرد قبلي في وجوده بعدي في ماهيته.
٢ ــ الماهية البعدية: أن الإنسان لا يكون معتبر الوجود إلا باختياره لما يريد أن يكون عليه بالتزام حر.
٣ ــ ليس بوسع الإنسان أن لا يختار، لأن الاختيار حرية مطلقة، ولهذا فهي ملزمة.
وسر الإلزام أن الإنسان (الذات المفردة) لا تستطيع أن تتجاوز الذاتية الإنسانية (الأونطولوجيا التركيبية).
٤ ــ من هذه الحرية يكون الإنسان في صراع مع العالم.
٥ ــ فلسفة التوفيق بين الحرية الذاتية والضرورة الكلية بأن تندمج الحرية الذاتية في الكيانات الاجتماعية الخاصة بكل بلد.

وفي المذهب الوجودي شجاعة تغري كل طَموح، ولهذا أعجب بها أستاذنا الدكتور سهيل إدريس، لأن الوجودية مذهب واثق بأن الإنسان يشكل حياته بمحض إرادته ويتحمل المسؤولية الكاملة عن تصرفاته فيضفي على المجتمع الذي يعيش فيه معنى ومنطقاً.

والوجوديون النصارى من أمثال (مارسل) يقولون: إن الإنسان منذ خروجه إلى حيز الوجود يكون كامل الحرية تام المسؤولية في تنفيذ إرادة الله.

إذن الإلحاد ليس ضربة لازب في هذا المذهب، فإذا كان سارتر الوجودي من أعند الملحدين فسابقه (كيركجارد) من المتدينين.

كما أن الفلسفة الوجودية السارترية نظرية بلا أنموذج، لأن كل كتاباته الفلسفية عجزت عن تصور التوفيق بين الحرية الفردية والضرورة الجماعية.

وإنما حاول أن يبهرج فلسفته بالمساهمة الأدبية في روايته.

واستقطار الفلسفة من عناصر متضاربة في الرواية دليل على الإفلاس أو تعمد التضليل، لأن كل متفلسف ــ مهما كان مذهبه ــ لا يخطو إلا بحوار فكري منظم، أما فوضوية النصوص الأدبية فلا تبني الأفكار، ولكنها تعرضها إذا لم تتناقض عناصرها.

والفلسفة الوجودية فلسفة شعار وليست فلسفة مضمون، لأنها تحمل بريق الشعارات الشيوعية.

فكل فكر متوثب يطمح إلى تبشير بالوجودية بالتزام حر.

أي أن يملك الفرد حرية تسمو على التكوين البيولوجي، والشرط الاقتصادي إلخ.

ثم يلتزم ــ باختياره الذي يملكه ــ بأن تندمج حريته في الكيانات الاجتماعية.

نعم هذا شعار براق لمطلب خير، ولكن الهوس السارتري يبعدنا عن تصور هذا المطلب فضلاً عن تحققه.. يبعدنا أكثر من خطوة.

وسر هذا البعد في متناقضات فكرية سترد بعد قليل إن شاء الله.

وإلى هذا فالثنائية بين الوجود والماهية غير متصورة لأن الفكر لا يتصور هذين المعنيين غير متلازمين.

فالوجود هو الظرف الزمانــي للماهية، وإن شئت سميته الوجود بالمعنى الأعم للماهية.

إن الوجود زمن الكينونة، والظهور زمن الإدراك.

والمتغيرات في الماهية تعني تنوع الماهية، ولا تعني أن ماستجد ماهية وما سلف وجود.

وأيضاً فالوجودية السارترية فلسفة تلفيقية، فهي أخطبوط ناشب في كل ماسبقها من فلسفات.

هذه ملامح عامة عن الوجودية.

أما انعطافة سارتر إلى فلسفة التحليل والتركيب بالقدر الأكثر من مقتضى نظرية الالتزام فمن اللازم هاهنا الإشارة إلى أن منطلق المفكر من التحليل إلى التركيب أو العكس ليس مضمونا فكرياً، وإنما هو وسيلة لاكتشاف المضمون.

فبأي الوسيلتين تيسر اكتشاف المضمون فذلك المبتغى.

والعادة أن المفكر يبدأ بالتحليل إذا جهل العنصر، ويبدأ بالتركيب إذا جهل المعنى العام.

ويهم هاهنا ثانية الإشارة إلى أن العناصر المركبة لا تختلف عن حقيقتها مفردة، وإنما الذي يختلف المعنى العام الذي يصدر عن عدة عناصر لا يتحقق بدونها مجتمعة.

ويهم هاهنا ثالثة الإشارة إلى أن الإنسان قد يضفي على العالم معنى ومنطقا وجئت بكلمة (قد) لتقييد الإطلاق في دعوى الوجوديين.

إن الإنسان ــ جماعة لا فرداً ــ يضفي على العالم معنى ومنطقاً في قوانين وقضايا وظاهرات صناعية وإنتاجية يملك بوسائله الاستيلاء عليها.

وما يضيفه إنما هو معنى تركيبي موجودة عناصره قبل وجوده كالمظهر الحضاري الراهن.

وأما اكتشاف معنى عنصر موجود قبله، فبالإضافة هاهنا إلى معرفة الإنسان وليس إلى الوجود.

وبإجماع أهل العلم الحديث وباتفاق العقول : أن نهضة العلم المادي الحديث لم تخلق عناصر وقوانين لم تكن موجودة في الكون، وإنما اكتشفت بعض قوانين الكون وعناصره،

واهتدت إلى صنع موجودات تقوم على تركيب بين بعض عناصر الكون وقوانينه.

فالعلم الحديث اكتشف نواميس ولم يخلقها

ومن العزمات والجزمات التي أوردها سارتر في صورة الدعوى دون البرهان القول بأن كل فرد يتحرك في عالم عاطفي خاص به.

وهي دعوى ميتافيزيقية بحتة ترهق سارتر بالتدليل على دعواه ببلايين العوالم، وتحديد كل عالم بهويته.

وقول سارتر بأن هناك (وحدة تركيبية للانفعالية) قول صحيح لا نأباه ولكن بغير مفهوم سارتر.

إن هذا المفهوم بالمعنى الذي علّمناه خالق الحقيقة، وهو أن الناس ـ كل الناس ـ ولدوا على فطرة واحدة.

وقد رأينا في المشاهدة أن كل فرد ـ إذا وجد المقتضى وتخلف المانع ـ يملك كل الانفعالات، فعلمنا أن الفطرة التي ولدنا عليها هي التوفيق بين هذه الانفعالات.

والذي وفق بينها هو الذي خلقها.

وعلمنا أن النزوع إلى عواطف غير سوية يعني نزوع بعض الانفعالات وتغلبها.

وقد نصب لنا ربنا على هذه الفطرة التي سماها سارتر (وحدة تركيبية) دليلين:

أولهما : الاهتداء بشرع الله، لأن هدى الله تنظيم شرعي مطابق لتنظيم الله الكوني.

وثانيهما : الراحة الوجدانية التي يحسها كل فرد في نفسه.

وهذا كلام لا يناسب سارتر الملحد، ولهذا فالحوار ميسور معه على أصله، فنقول إن الوحدة التركيبية للانفعالية مشاهدة في الجماعات التي تتحد على انفعالات معينة.

إلا أن هذه الوحدة ليست تكوينية أصلاً، وإنما تتكون بالإرادة الحرة التي تغلب ـ بتشديد الغين ـ عاطفة على عاطفة.

إلا أن هذه الوحدة التركيبية الاختيارية ليست طبيعية ولا مطلقة حتى يرجحها ويزكيها مضامين فكرية وشعور بالراحة النفسية المشتركة.

وبهذا يخرج الوجودي من دعوى الميتافيزيقية البحتة إلى تحكيم القيم والمعايير.

أو يتقوقع بعناده، وحريته الإرادية في دائرة الادعاء الميتافيزيقي.

ومن أوشاب الفلسفة الوجودية في قضية الالتزام الأدبي مسألة المطلق والتحليل.

وكلمة المطلق سمحة المعنى لغة، لأنها تعني الإرسال بلا قيد، وهي بعكس المضاف عند أهل المنطق:

أي مالا يتوقف إدراكه على غيره.

وفي الفلسفة بعكس النسبي : أي مالا يفتقر في وجوده إلى شيء آخر.

وليس للمطلق مفهوم خاص في الفسلفة إلا الثنائية بين المثالية والموضوعية في المعرفة فهو تناول للمعنى المنطقي والفلسفي وليس إضافة إليه.

أما التحليل فمفهوم المعنى لغة، وأصله ــ كما قال ابن فارس:ــ فتح الشيء.

وقد أصبح التحليل مصطلحاً ناشباً في معظم المعارف البشرية، ويراد به رد الشيء إلى أبسط عناصره.

والمطلق صفة للخصائص الإنسانية الثابتة المشتركة، ولكن سارتر ينكر هذا المطلق ويتلاعب باللغة إذ يجمع بين المتناقضين في سياق واحد فيصف الإنسان بـ (المطلق النسبي) في آن واحد.

يقول دون أدنى خجل من حرفته الفلسفية : إن الإنسان مطلق، لكنه مطلق في ساعته، في بيئته، على أرضه.

وبعد تنكيت بالعميد (ديكارت) يطلق حكما فيه تعميم الأدباء وجرأتهم بأن فلسفة ديكارت العقلية نسبية متسكعة يجد كل شخص فيها ما يضعه فيها!(٣).

---

(٣) تضخم ركام الفكر الفلسفي بعد فلسفة ديكارت وتباينت مذاهبه ومصطلحاته مع اتفاقها على خلخلة الإيمان والعقل بحيث اعتبرت فلسفة ديكارت المؤمن بوجود الله فلسفة رجعية.
ذلك أن ذلك الركام تخطيط ماسوني.

ويـنـعـى سـارتـر عـلـى التحليليين أنهم حكموا بأن البشرية تؤلف ماهية الإنسان : أي المفهوم المطلق الذي هو الخصائص البشرية المطلقة المشتركة.

ويـزعـم سـارتـر أن الـبرجوازية ممونة الأديب المحترف تزعم بأن جوهر الإنسان كجوهر الأوكسيجين يتحد بالهيدروجين فيشكل الماء، ويتحد بالأزوت فيشكل الهواء.

وهو في هذا وذاك ثابت الطبيعة لا تتبدل بنيته.

وسر تـنـديـد سـارتـر بذلك أن هذا المنطق التحليلي حال دون سارتر في (صنع الطبيعة الإنسانية!!؟؟).

ومـعـنـى هـذا ــ كما في تحسر سارتر ــ أن البرجوازية تصنف البشر على ما تفترضه من فـكـرة تحـلـيـلـيـة قـبـلـيـة، دون أن تـرعى مطالب طبقات قائمة ماثلة لا تحكمها فكرتها التحليلية!.

إنها تنادي بثبات هوية الطبيعة الإنسانية من خلال مختلف تنوعات الموقف!.

واقـتـضبَ على عجل مذهب السيكلوجية العقلية التي بحثها (مرسيل بروست) [١٨٧١ ــ ١٩٢٢م] وقرأته منقولا عن كتابه (في التفتيش عن الزمن الضائع).

واخـتـار سـارتـر بـروسـت فـريـسـة له لأنه في روايته هذه لاهث وراء سعادة (مطلقة) متحررة من عوامل الزمن.

وأكبر مـاأخـذه عـلـى بروست إيمانه بوجود عواطف عامة لا تتبدل آليتها بشكل محسوس عـنـدمـا تتبدل الطبائع الجنسية والوضع الاجتماعي، والأمة، والعصر للأفراد الذين يشعرون بهذه العواطف.

إن سـارتـر يـرفـض الـمـعـتـقـد الـقـبلي القائل بأن عاطفة الحب عاطفة تكوينية للطبيعة الـبـشـريـة، وأورد ــ عـلـى سبيل الاستئناس ــ عقيدة ميتافيزيقية عجيبة لــ (ديني دي روجمون) تزعم أن عاطفة الحب بعدية ترتبط تاريخياً بالعقيدة المسيحية!!.

قـال أبـو عـبـدالرحمن : وقد اضطررت إلى مراجعة كلام (روجمون) مباشرة فوجدته في

كتابه ترجمة الدكتور عمر شخاشيرو[4] يضع هذه المعادلة بين مفهوم الحب في النصرانية وما قبلها على هذا النحو:

العقيدة	تطبيقها العملي	إنجازاتها التاريخية
الوثنية اتحاد صوفي (حب إلهي سعيد)	حب إنساني (تعيس)	مذهب اللذة (العشق نادر ومحتقر)
النصرانية مشاركة (لايوجد اتحاد أساسي)	محبة القريب (زواج سعيد)	صراع أليم (هوى هائم)

قال أبو عبدالرحمن : هذه المعادلة أبرد من ماء التشرين.

كل ماهنالك أن (روجمون) يدعي أن الدين المسيحي نظم عاطفة الحب بالزواج السعيد.

لم يقل (روجمون) قط ـــ وهذا كتابه بين أيدينا ـــ : إن الدين المسيحي كوَّن عاطفة الحب، وإنما ادعى أنه نظمها.

فكيف استباح سارتر أن يضحك بعقول قرائه و يكذب على ابن بلده روجمون؟.

ولو فرض أن (روجمون) قال ذلك فأين هو برهانه؟!.

كيف ينقاد عقل (سارتر) لدعوى الميتافيز يقا التاريخية بسهولة!!.

وبلا خلاف فإن الأديان السماو ية نظمت عاطفة الحب، ولم يخل البشر قط من دين سماوي.

فهل كانت المسيحية أول دين سماوي حتى يستسهل دعوى (روجمون)؟. ألا إن عبث الكبار كبير جداً لو كان سارتر الصهيوني كبيراً؟!.

---

(٤) الحب والغرب ص ٨٨.

وقد اكتفيت بما يلجم عقل سارتر الإلحادي فحسب، ولو أردت تقزيم عقله بأخبار خالق الحقيقة سبحانه الذي خلق عقل سارتر ورباه فيما بين رحمة المهد، وطغيان الغرارة، واستعلاء الكهولة، وضعف الشيخوخة إلى وحشة المهد : لخرجت عن قضية الأدب الملتزم أكثر مما خرج هو.

وفي خبر خالق الحقيقة أن له في خلقه سنة لن تجد لها تبديلاً.

وهذا من المطلق وإن رغم أنف سارتر.

وفي خبر خالق الحقيقة أن كل مولود يولد على الفطرة.

فهذا مطلق وإن رغم أنف سارتر.

وفي خبر خالق الحقيقة أن الفطرة التي يولد عليها الإنسان هي سنة الله الشرعية التي نظمت علاقة الحب.

فهذا مطلق، وإن رغم أنف سارتر.

وأحسن ماعند سارتر هنا أنه تحدث عن لواطية (بروست) وأشار إلى اليد الماسونية التدميرية في إشاعة هذا الحب الشاذ القذر.

فمثل هذا الوعي يفرح ــ بالبناء للمجهول ــ به من المفكر وإن كان ملحداً مالم تكن طعماً لتضليل آخر كما هو منهج الماسوني في تأييد فضيلة واحدة لأجل هدم مئات الفضائل.

ويعقب سارتر على فكرة (روجمون) بقوله : إن العاطفة هي دوماً تعبير عن طريقة معينة في الحياة، وعن مفهوم معين للعالم تشترك فيها طبقة بكاملها.. إلخ).

قال أبوعبدالرحمٰن : إذا كان إملاء الحقائق بهذه السهولة الإنشائية فما أسهل تعديل العبارة هكذا:

إن العاطفة النسبية المعبرة عما ذكره سارتر هي دوماً انحراف عن التكوين المطلق لفطرية العاطفة!!.

وأكبر صفعة لتفلسف سارتر تناقضه في أسطر معدودة، لأنه رفض الحب اللواطي والماسونية اللواطية، وأنكر أن يكون له مميزات الحب السوي.

فمجرد كلمة (السوي) إقرار للمطلق الذي أتعب نفسه في إنكاره، وبهذا يكون كل مفهوم نسبي للعاطفة خارجاً عن عناصر المفهوم المطلق الثابت.

ولم يتخلص سارتر من مأزق الحقيقة عندما قال: (إننا ننكر أن المنشأ، والطبقة والبيئة، والأمة هي مجرد أشياء مصاحبة لحياته العاطفية.

إننا نعتبر على العكس أن كل عاطفة تكشف عن وضعه الاجتماعي) اهـ.

قال أبو عبدالرحمٰن : لم يقل التحليليون ماأنكره سارتر، بل مذهبهم أن تلك الأشياء مكونة للعاطفة لا مجرد مصاحبة، ولكنها مكونة لعاطفة نسبية لا مطلقة.

وثمرة التحليل للمكونات لا للعواطف ذاتها:

تبيان العوامل التي طمست المفهوم المطلق للعاطفة وكونت المفهوم النسبي.

إن المنطق التحليلي يستخلص القيم المنطقية والخلقية والجمالية و يستبعد الأوشاب البيئية المراغمة للقيم.

فإذا صح هذا الشرط ظهر المفهوم السوي المطلق للعاطفة.

بل يذهب المنطق التحليلي إلى أبعد من ذلك، وهو أن الأوشاب البيئية إذا لم تستحكم وتأخذ وضعاً اجتماعياً مفروضاً تبقى مزعزعة بضمير الفرد المعذب بالمفهوم العاطفي المطلق.

وبهذا يكون توحد الجماعات على هذا المفهوم المطلق مفهوماً تحليلياً مطلقاً سوياً.

ويهدي المنطق التحليلي إلى أن الأوشاب البيئية تكون مفهوماً نسبياً غير طبيعي يقلقه صحوة الضمير وتألق الفطرية والمطلق.

و يتعلق بقضية الالتزام الأدبي مسألة الوجود المتعالي.

والوجود المتعالي، أو الوجود المتعدي حدود الظاهرة: اصطلاح فلسفي لسارتر يريد به وجود الأشياء في ذاتها: أي وجودها المستقل عن إدراكنا : أي وجودها وإن لم ندركها.

ولوجود الإنسان خاصية متميزة عند سارتر، لأن الحقيقة الإنسانية ذات طبيعة كاشفة.

وليس هو ذا طبيعة كاشفة فحسب، بل لطبيعته الكاشفة خاصية، وهي أنه بهذه الطبيعة الكاشفة فحسب يتحقق الوجود: أي يكون الوجود وجوداً عملياً.

وإذن فالإنسان هو الوسيلة التي بها تتبدى ــ بتشديد الدال ــ الأشياء.

ومن هذه العقدة الفلسفية يميز سارتر بين وجود الإنسان، ومن خلال هذه المايزة يخرج لنا ثالوث سارتري على هذا النحو:

أ ــ الأشياء بغير إدراك الإنسان ذات وجود متعالي.
ب ــ الأشياء بالإدراك ذات وجود عملي.
جـ ــ الوجود الحق للإنسان ؟؟!!.

والإنسان ذو الوجود الحق، وذو الطبيعة الكاشفة ليس ضرورياً بالنسبة للشيء المكتشف ــ بصيغة اسم المفعول ــ لأن الأشياء ذات الوجود المتعالي قائمة وإن لم نكتشفها.

نحن مكتشفون ولسنا خالقين.
والوجود المتعالي ــ بالنسبة لنا ــ يظل قابعاً في ظلام المجهول.
ومجهول الوجود لايمكن أن يوصف بالعدم.

ومع أن الإنسان ليس ضرورياً بالنسبة لما اكتشفه: فإن العكس صحيح.

أي أن الشيء المكتشف ــ بالبناء للمفعول ــ وهو الوجود العملي وجود حتمي يفرض نفسه على من أدركه.

قال أبو عبدالرحمٰن : وتعميق هذه الفلسفة السارترية بحيث تكون متصورة بلا التباس يحتاج إلى لفتتين:

أولاهما : أن وصف الإنسان بالوجود الحق إنما هو بالنسبة لإدراكه هو ووعيه، وليس ذلك بالنسبة للموجود بغض النظر عن وعي الإنسان وإدراكه.

كما أنه اكتسب صفة (الوجود الحق) لأن وجود الأشياء عملياً تتبدى ــ بتشديد الدال ــ به.

قال سارتر : وبكل فعل من أفعالنا يكشف العالم لنا عن وجه جديد.
وقال : إن العلاقات بين أجزاء هذا العالم إنما تتكاثر بمثولنا فيه.

وأخراهما : أن الوجود المتعالي ليس هو دعوى وجود لم تتبدى له ظاهرة، وإنما الوجود المتعالي هو وجود الأشياء ذاتها ـ أي الأشياء ذات الظاهرات ـ وجوداً مستقلاً عن الإدراك.

وهذه الظاهرة توصف بأن الأشياء ماثلة فيها، وبأنه بها ندرك الأشياء.

قال أبو عبدالرحمٰن : هذه عقد فلسفية من أعباء (الوجود والعدم) جعلها سارتر لبنات في كتابه **(ماالأدب)** ليقيم نظرية أدبية هي نظرية الالتزام.

وبهذا تعلم أن النظرية الأدبية الحديثة ـ في الغرب ـ أصبحت تُشتق من الأعباء الفلسفية والركام الفكري.

فأنت ترى كيف انطلق سارتر من البناء الفلسفي إلى المواضعة الأدبية؟. إن مالا يقبل الالتزام عند سارتر يوصف بأنه (خلق فني).

وحينئذ يصير الموضوع الذي خلقه فنياً هو الشيىء غير الحتمي بالنسبة إليه، فكيف يقبل الالتزام ماليس حتمياً!!.

فاحمدوا الله أيها الشرقيون على السلامة من أمثال هذه المعاياة الفكرية!!

وقبل أن أفسر نتيجة المواضعة الأدبية التي اشتقها سارتر من بنائه الفلسفي ـ وهي سلب صفة الحتمية في الخلق الفني ـ : فإنني أرغب الآن مناقشة فلسفته عن نظريته الأدبية.

قال أبو عبدالرحمٰن : كل فلسفة عتيدة بهرت أنظار العباقرة وفرضت إعجابهم فإن مظاهر عظمتها تكمن في الأغلب والأعم في التالي:

(أ) انطواؤها على جوانب جزئية من الحق والخير، إذ لا يوجد ما يتمحض للباطل والشر والقبح.

(ب) ذكاء ومتعة ـ أو أي حيلة وحلية ـ يحجب العيوب و يغطيها كحسن العرض والتلاعب بالمعاني وحذق أسلوب المغالطة.
(جـ) ركام من الثقافة والمأثور والاكتشاف العلمي يثقل وزن الفلسفة وإن وضع في غير محله.

ولكن أي فلسفة ـ مهما وصفت بأنها عتيدة ـ تبدو مهزومة أمام الحقيقة الشرعية إذا عارضتها لسبب وحيد هو أنها صادرة عن غير كامل مطلق: أي عن مخلوق يتدرب بين الملاحظة والتجربة والنتيجة ولا يحيط بكل شيء علماً.

ولهذا تُمنى كل فلسفة عتيدة لا تقرها الحقيقة الشرعية بظاهرات من الإسقاط تليق بمخلوق ليس علمه شاملاً، وليس أمره مطلقاً بين الكاف والنون.

وهذا الإسقاط يرد جهلاً أو سهواً أو اجتهاداً خاطئاً أو تحكماً وعناداً. فأول مانراه في فلسفة سارتر عملية الإسقاط هذه.

إن الوجود العملي ـ بالنسبة للإنسان عند سارتر ـ هو ما أدركه الإنسان من خلال الظاهرة.

وهذا إسقاط لوجود أعم يذعن له العقل بلا خيار.

فعلى سبيل المثال الحوض والكوثر والصراط أمور صحت في دين المسلمين لا يقوى عقل المسلم على إنكارها وإن لم تتبدَّ لنا في ظاهرة، ذلك أن العقل الذي آمن بالله وبصدق الرسالة وعصمتها بالآيات البينات مضطر إلى الإيمان بما صدر عن الرسالة من خبر.

فهذا هو اللزوم العقلي.

وإننا لنجد مفكراً لا يسمق (سارتر) إلى ذروته يوم كان العلم البشري طفلاً وهو أبو العباس ابن تيمية رحمه الله يجعل لوازم العقل وحتمياته هي المحك في جدله، و يرد إليه الأقيسة الشمولية والتمثيلية، ذلك أن عبقريته الفذة استضاءت بهداية الله.

إذن ليس مقياس الوجود العملي التمثل في الظاهرة، وإنما المقياس حتميات العقل التي توجهها قوانينه الفطرية كما شرحت ذلك في كتابي لن تلحد.

وثاني ما يلاحظ في فلسفة سارتر أنه أحكم الثنائية بين الوجود المتعالي والوجود العملي بمميز هو أن الوجود المتعالي ما احتجب في الظاهرة، وأن الوجود العملي ما أدرك بالظاهرة.

فهذا ضلال آخر سببه الضلال الأول الآنف الذكر.
والصواب أن الوجود المتعالي لا يخلو من أحد أمرين:

فإما أن يكون من الممكنات فوجوده المتعالي احتمالي، وإما أن يكون معلوم الوجود مجهول الكيفية، فكيفيته وجود متعالي.

وسر هذا الضلال أن سارتر لم يفرق بين الوجود المطلق وبين الوجود المشروط بكيفية.

فعلى سبيل المثال أثر العين في المعين ـ بصيغة اسم المفعول ـ من الوجود المتعالي من ناحية الكيفية، لأن العلم لم يكشف عن كيفية هذه العلاقة.

أما وجود هذا الأثر بإطلاق، وكيفية التأثير الناتج عن الأثر المجهول فذلك وجود عملي ثابت بالشرع والتجربة والأخبار المتواترة.

وثالث ما يلاحظ في فلسفة سارتر مجازفته بأن (الوجود الحق) صفة الوجود الإنساني.

وهذه الدعوى عليها أكثر من إيراد، وهي لا تقوى على مجابهة واحد منها.

فالإنسان لا يعرف كل مراحل وجوده، وإنما يعرف ما اقترن منها بوعيه، والإنسان لا يملك وعيه في كل لحظات حياته.

وليست معرفته بوجوده ووعيه بذاته أثبت يقيناً من معرفته ووعيه بما حوله مما هو خارج ذاته.

بل لعل مايجهله من ذاته أحكم عقدة.

والإنسان ليس هو وحده مصدر الاستكشاف، وليست العلاقات بين أجزاء العالم تتكاثر بمثولنا فيه، بل يتكاثر إدراكنا بمقدار ما نكتشف من العلاقات الموجودة.

كما أن الحيوانات والطيور والحشرات تدرك مالا ندرك مما لانعي به وتسمع مالا نسمع.

وكم لله من مخلوقات جعلها شريكة لنا في الإدراك والاستكشاف.

إنما الوجود الحق لمن لا تخفى عليه خافية، ووجود كل موجود منحة منه، وهو الله جل جلاله.

ورابع مايلاحظ : أن (الخلق) الذي ورد ركيزة في بناء سارتر الفلسفي خلق حقيقي، والخلق الذي ورد في مواضعته الأدبية خلق مجازي، وهو (الخلق الفني).

ولا يستقيم بناء الفكر إذا خلط بين الحقيقة والمجاز.

إن معنى الخلق اللغوي الحقيقي وهو الإبداع على غير مثال والإيجاد من عدم ليس إلا لله جل جلاله.

والمسلمون يرفضون أن يوصف أحد بالخلق، إذ لا خالق إلا الله.
يرفضون ذلك ولو تجوزاً.

وكل منجزات العلم الحديث لا يجوز أن توصف بالخلق، لأنها لم توجد من عدم وإنما هي تركيب من عناصر تفرد الله بخلقها، ومن عينات أوجدها ربنا بأمره كالتراب والهواء والماء والنار والحديد والحجر.. إلخ.

وآثار مواهب الأدباء والفنانين سميت في العصور الحديثة خلقاً وإبداعاً لأنه ركب بعقله وخياله صوراً لا يعرف لها وجوداً بنفس التركيب أو بخلاف ما شاهده من تركيب.

وهذا في حقيقته تركيب من خلق اكتشفه ولم يبتدعه.

وصور الفنان ليست خلقاً وابتداعاً، ولكنها تركيب مسبوق باكتشاف.

قابلية الفنون الجميلة للالتزام

لو قلت : إن الأدب ضرب من ضروب المعرفة البشرية لزَّم أنفه من يرى أن الأدب إبداع لا معرفة!!.

وهذا لا يروعني، لأنني وغيري بحاجة إلى تصنيف الأدب بين المعارف، وبحاجة إلى تصنيف مواد الأدب في حقولها الخاصة بها.

ولكنني أخفف ثقل التعبير بالمعرفة فأعتبر الأدب فناً من الفنون الجميلة. فالأدب ضرب من ضروب النص لا نسميه أدباً إلا إذا كان فناً جميلاً.

ويتضح هذا بالمقارنة بالموسيقى فنحن نقول الفن الموسيقي لتمييزه عن الفنون الجميلة، ولا نقول الموسيقى الفنية(١)، لأنها فن جميل خالص ولا يوجد موسيقى غير فنية.

وبعكس ذلك النص، فنقول النص الفني لأن هناك نصاً غير فني أي ماليس جميلاً كالنص التقريري، ونقول: الفن النصي، لأن هناك فناً غير نصي كالموسيقى.

إذن الأدب ماكان نصاً فنياً، والأدب فرع من فروع الفنون الجميلة.

وهذا التصور الأولي الأعم عن مفهوم الأدب وطبيعته يريحني في معالجة قضية الالتزام التي عمقها سارتر وقبله الاشتراكيون وجعلوها قضية أدبية، وهي في الواقع قضية فكرية تعليمية لا فنية.

وليشاركني القارىء صحة هذا الزعم فإنني محدد له عناصر هذا الزعم ذاته على هذا النحو:

١ ــ أن سارتر نفسه ــ وهو فيلسوف قضية الالتزام ــ أدرك صحة التصنيف الذي أسلفته، فنفى عن دائرة الالتزام ثلاثة من أشكال الفنون الجميلة هي الرسم والنحت والموسيقى وربع بالشعر.

فهذا يعني مدلولين:

أولهما : أنه اعتبر الشعر فناً جميلاً.

(١) وإنما يجوز هذا التعبير إذا لم يرد السياق تقسيم الموصوف وهو الموسيقى إلى فني وغير فني. وذلك عندما مايراد مجرد الوصف.

وثانيهما : أن الفنون الجميلة غير قابلة للالتزام عنده.

٢ ــ وجه إبعاد الفنون الجميلة عن حضيرة الالتزام أن الفنون الجميلة ــ كما يزعم سارتر ــ لا مدلول لها غير دلالة الفن الخالص.

٣ ــ حصر سارتر قضية الالتزام في ميدان النثر، لأنه بَحْثٌ عن حقيقة والبحث عن الحقيقة لا يتم إلا باستخدام اللغة أداة.

وبيَّن هذه الظاهرة بحقيقة معاكسة وهي أن الشاعر يخدم الكلمات أكثر من أن يستخدمها.

وهذه الملاحظة ملاحظة عبقري بلا ريب، ولكنها غير مؤثرة في نتائج بحثي عن الالتزام.

ومن هذا العنصر نرى أن سارتر سوغ الالتزام بأن موضوعه غير فني خالص بل هو فكري، ولهذا وصف موضوع الالتزام وهو النثر بأنه طريق من طرائق الفكر ولحظة من لحظات العمل، وهو طريق كشف الموقف حالاً لتجاوزه مستقبلاً.

وكشف الموقف هو روح الالتزام عند سارتر، لأن مجرد كشف الكاتب للموقف حائل دون خروجه من التبعة.

٤ ــ تميز سارتر للشعر عن النثر يعني إخراج النثر عن دائرة الفنون الجميلة، إلا أنه تناقض باستدراك جاء تالياً وهواشتراط القيمة الفنية للكتابة النثرية، واشترط في نفس الوقت أن يكون الأسلوب الفني غير ملحوظ.

والواقع أيها الأحباب أنني ألخص رأيي في قضية الالتزام قبل دخولي مع سارتر في التفاصيل ليسهل على القارىء المقارنة بين ما أعنيه وما قاله سارتر حتى لا يجتمع عليه غموض نقدي وتعقيد سارتر، وقد علمني شيخي الإمام ابن حزم أن تبسيط العلم من أعظم القُرَب.

فأهم ما ألفت إليه الانتباه أن الالتزام ذو وجهين:

أحدهما : الالتزام الفني، وهوجميع مادة بناء النظرية الأدبية، وهو الشرط لوجود الأدب وتسميته وتصنيفه.

وكان سارتر عن هذا النوع من الالتزام بصدد، وإنما اشترط حلية فنية غير ملحوظة.

وإنما حذق هذا الالتزام وقدره حق قدره أصحاب النظرية الجمالية في الأدب.

وثانيها : الالتزام الفكرى، ولا علاقة له ببناء النظرية الأدبية، وإنما هو تمذهب فكري يتخصص به موضوع الأدب لا هويته وتصنف الدراسات عنه في ثقافة الأدب وغاياته وموضوعاته ولا يجوز أن تصنف في حقوله ومواده.

وأخطأ سارتر في ثنتين:

أخطأ عندما عزل النثر عن دائرة الفنون الجميلة مع أن النثر ليس كله كذلك، إذ من النثر ماهو نص فني ضارب في أعماق الفنون الجميلة.

وأخطأ ثانية عندما أبعد الالتزام الفكري عن ميدان الفنون الجميلة، كأن الفن وجد ليكون خالياً من مضمون فكري.

والصحيح أن الفنون الجميلة ميدان أصيل للالتزام الفكري، إلا أن هذا الالتزام يوجه موضوع الفن ولا يؤسس ماهيته.

والالتزام الفني هوالذي يكوِّن نظرية الأدب كما ذكرت آنفاً، وتتكون هويته من القاسم المشترك في الفنون الجميلة، ومن كل عناصر بين الفن النصي وأي فن جميل، ومن كل عنصر يحقق في النص جمالاً.

وقد كان الاصطلاح على الفنون الجميلة في البداية قاصراً على الفنون التشكيلية وهي الرسم والنحت والهندسة المعمارية والسينما.

ولكن بعد تأصل الجمال أدرك الباحثون أن الفنون التشكيلية فن جميل وليست كل الفنون الجميلة.

والنص الفني أعرق الفنون الجميلة في تاريخ العرب.

ولست الآن بحاجة إلى بلورة النظرية الجمالية لأنها بحمد الله مخدومة بفكر الأساطين، ولكن لثقتي بأن العربي ـــ في الأعم والأغلب ـــ سريع القراءة تصفحاً سريع الفهم عرضا: فإنني محذر من المزج بين الزعم بأن الالتزام الفني هو الذي يشكل هوية الأدب وبين مذهب (غوتيه) و (بانفيل) وعموم البرناسيين الذين نادوا بمحضية الفن.

مع أن الفارق بين المذهبين كبعد الثرى عن الثريا، ذلك أن أصحاب محضية الفن جردوا غاية الأدب إلا من مفهوم هويته، فجعلوا غاية الأدب مجرد إحداث إحساس جمالي بغض النظر عن مضمون فكري أو مبدأ أخلاقي أو أدنى التزام تاريخي أو قومي أو وطني أو ديني.

أما من يقصر هوية الأدب على الالتزام الفني فليس من الشرط أن يكون مذهبه قصر غاية الأدب على مفهوم غايته، بل قد يكون ذا غاية يرى ــ من منطلق فكري لا فني ــ أن الفن يجب أن يلتزم لها.

فإذا قلت له : عرف الأدب؟
عرفه من منطلق أهل محضية الفن.
وإذا قلت له : ماهي وظيفة الأدب؟.
أجاب وفق مذهب الالتزام.
إلا أنه في الأولى أجاب من مقتضى فني، وفي الثانية أجاب من مقتضى فكري.

ولأصور هذه الثنائية بسؤال ساذج عادي جداً وهو التعريف بقذيفة متفجرة فأنت لا تعرِّفها بأنها الموجهة للعدو، ومعنى هذا أنها إذا وجهت للصديق فليست قذيفة؟.

بل تعرف بها من خلال خصائصها ومكوناتها، وهو تعريف تستمد عناصره من صانع القذيفة الذي يعرف مادتها و يصمم عناصرها.

وهو تعريف هوية وطبيعة.

فإذا تبرم الإنسان من استعمال القذيفة في ظلم الشعوب والتسلط على المستضعفين فهذا موقف فكري إنساني من عينة موجودة لا أثر لها في تحديد هويتها.

كذلك النص الفني قد يستخدم في تمجيد الأقزام وتشويه الحقائق والتغرير بالجماهير.

ثم يأتي المفكر الملتزم منادياً بحرمة النص الفني والإيحاء به عن المباديء الخيرة.

فمن منطلق فكري نمجد دعوة المفكر الملتزم ونتمذهب لها من منطلق ديني أو فكري أو خلقي أو تاريخي أو قومي.

ونرفض النص الفني لخدمة القبح والشر والباطل مع اعترافنا بأنه نص فني.

وإذن فالاحتراز من الخلط بين نظرية الأدب والمنطق الفكري هو الموقف المتبصر من عشوائية سارتر في قضية الالتزام.

وعلى هذا نعكس القضية فلا نعتبر كل تعبير دعائي للحق والخير والجمال نصاً فنياً.. بل لابد أن يكون ذلك التعبير جميلاً.

وهاهنا انعطاف إلى زعم سارتر بأن الفنون الجميلة لا مدلول لها غير دلالة الفن الخالص، بل إن للفنون الجميلة مضامين فكرية مشتقة من النظرية الجمالية.

إن الجمال إحساس مريح للنفس يسمى انتظاماً أو تناغماً أو كمالاً، وتعريف الجميل تعريف له بالصفات التي بعثت الإحساس المريح.

وقد يكون هذا الإحساس مريحاً للحس الباطن كالسعادة فهذا هو اللذة.

وقد يكون مريحاً للنفس من خلال الحس الظاهر كالمنظر المليح والمسموع الخلاب فهذا هو الجمال البحت.

وقد يريح النفس من خلال الاستيلاء على ملكة العقل وسحرها كبديهة الجواب الحاضر، فهذا الجمال ذو مضمون فكري.

والكمال هو المثال الأعلى للجمال، وقد يكون الجميل بمنظار الهوية خافتاً من خلال الوظيفة لتخلف عنصر الكمال.

مثال ذلك منظر صقر حاد المنقار محدَّبه وسيع المناخر أفحج الرجلين، فهذا منظر جميل للصقر فإذا أطلق على الفريسة وأصبحت وظيفته كوظيفة بغات الطير ولم يحقق مخبره مظهره : فإن جماله يتلاشى رويداً وتقل متعة النفس به.

وكذلك الجواد يكون على مواصفات الخيول الأصيلة ثم يكون مخبره رديئاً.

إذن نقرب اللقاء بين أهل محضية الفن وصائغي نظرية الالتزام، فنقول إن هوية الفن أن يكون جميلاً، وغايته أن يكون مثالاً أعلى للجمال، ولكن لن يكون كذلك إلا بعنصر الكمال بأن يوظف لمضمون حق أو خير أو جمال.

إن هوية الأدب في وجوده واعتباره أن يكون جميلاً.

وغاية مايراد منه أن يحقق متعة جمالية خالصة فيكون للمتعة والتسلية، وأن يحقق مضموناً فكرياً فيكون المثل الأعلى للجمال.

ووجه كونه مثلاً أعلى هاهنا أنه أرقى فنون التعبير عن الحقائق والمضامين، فالتعبير عن الحقيقة بأسلوب تقريري علمي: مقنع بها أو ملزم، والإيحاء عنها بالأسلوب الفني: شديد الإغراء.

وشتان بين الاقتناع والخضوع للحتميات اللازمة وبين الإغراء بها.

ولهذا أرى أحسن تعريف للفن بأنه ترويج للحقائق بأمتع وأحلى وأبرع وسائل التعبير أو الإيحاء.

ولا غموض في اتهام صاحب نظرية (الفن للفن) باللامسؤولية.

أقول لا غموض في هذا الاتهام من ناحية التصور، لأنه كما قال سارتر: (يضع نفسه على هامش المجتمع).

ولأنه كما قال سارتر أيضاً : (لا يقبل أن يمثل في المجتمع إلا بصفة مستهلك ــ بصيغة اسم الفاعل والمفعول معاً ــ محض).

والمستهلك عند سارتر من يتقاضى الأجر على عمله.

ويضيف سارتر صفات أخرى لعمل الفن للفن تبعده عن الالتزام، ولكنها محل نظر.

هذه الصفات هي :

(أ) أن آثاره لا تخدم شيئاً ألبتة.

(ب) تبدو تلك الآثار جميلة ولكنها مجانية حقاً، ومحرومة من الجذور فعلاً.

قال أبو عبدالرحمٰن: ولابد أن نحرر مضمون (مجانية) حتى لا تعبث بنا شعارات الأدباء الفارغة أحياناً.

أما علاقة أديب الواقعية باللامسؤولية فيصفها سارتر بأن هذا الأديب (يستهلك عن طواعية).

وهنا لابد من عودة إن شاء الله إلى الفارق بين من يستهلك عن طواعية وبين مستهلك محض!!.

وقبل أن نخطو خطوة يجب أن نشير إلى مفهوم سارتر الضيق للواقعية بناء على الإرث الأدبي الذي عايشه في بلاده.

إنه إرث (البورجوازية).

إن كلمة (برجوازية) اصطلاح على أي فرد من الطبقة المتوسطة أو الحاكمة. وصفته أنه لا يعمل بيديه خلافاً للعامل والفلاح.

وقد كانت الرأسمالية نظاماً اجتماعياً اقتصادياً ينظم وسائل الإنتاج في المجتمع.

والبرجوازية هي التي أوجدت هذا النظام.

وقد أصبحت الطبقة العاملة فيما بعد العدو الألد للبرجوازية.

ومما لوحظ أن نهضة معظم الثقافات والفنون كانت عن طريق البرجوازية وعللوا ذلك بباعثين:

أولهما : تُخلِّف المعوقات التي تصد عن التثقيف طبقتين أخريين:
إحداهما الطبقة الاستقراطية التي تتوارث شرف الجاه والمال وتستغني به عن حلية الثقافة.
قال أبو عبدالرحمٰن : وقد رأيت (بلزاك) أكثر من مرة يندد بالرجل العادي الخامل غير الفنان ويعني به الارستقراطي والتاريخ يعيد نفسه كثيراً.

وأخراهما : الطبقة العاملة التي شغلتها حرفة اليد.

ويصد هاتين الطبقتين أيضاً حروب ودسائس لا داعي لشرحها هاهنا.

والباعث الثاني : حرص الطبقة المتوسطة (البرجوازية) على تثقيف نفسها لتكون مرموقة من الطبقتين الأخريين.

ومفهوم البرجوازية مرحلة تاريخية منصرمة بلا ريب، لأن أصل الكلمة كما يقول الأستاذ مجدي وهبة بمعنى (ساكن المدينة المحصنة في العصر الإقطاعي).

ومهنة البرجوازي التجارة والحرف الحرة التي لا ترتبط بفلاحة الأرض.

وكانوا في الواقع هم الحزب الحاكم لأنهم يموّنون السلطة بالقروض، وعلى أيديهم قامت الثورة الفرنسية فأصبحت ثروة البلاد في أيديهم.

هذه عجالة تاريخية عن البرجوازية أحوجني إليها ضرورة المسايرة لأفكار سارتر.

وخلال المسيرة التاريخية للبرجوازية اشتقت مفاهيم ثقافية رمزية على هذا النحو:

١ ــ الرمز البرجوازي لنوع من النفاق الاجتماعي، وهو التشبث بقيم أخلاقية واجتماعية مع الانغماس الجاد في المادية.
ووجه النفاق المحافظة بذلك التشبث على الوضع السياسي الراهن.

٢ ــ رمز للركود الفني والأدبي : إما للابتذال والسوقية، وإما لفقدان المثل العليا، وإما لضيق الأفق وتخلف عنصر الابتكار.
إن أدب الواقعية دعوة إلى الالتزام، وإن سارتر يرفض أن تكون الواقعية أدباً ملتزماً فلنلتمس عناصر المسوغات من خلال كلام سارتر، وهي ملخصة في التالي:
(أ) أن البرجوازية تدفع لأديب الواقعية أجره.
(ب) أنه قَبِلَ الطبع البرجوازي دون تحفظ.
وفي هذا اعتناق للمشتقات الرمزية السيئة الآنفه الذكر.
(جـ) أن الأديب الواقعي اختار ما اختارته البرجوازية بالنسبة لهموم المجتمع.
اختار أن لا يكون عاملاً مشاركاً في أحداثه.
واختار من جهة ثانية أن يكتفي بالحكم على أحداث لم يشارك فيها.
وهذا الاختيار هو الذي عبر عنه سارتر آنفاً بالاستهلاك عن طواعية.

إن سارتر عاشق تفلسف ولو لغير ضرورة.

إنه يريد إقناعنا بأن الأديب الواقعي يمثل الفكر المجرد (العلم المحض) كما أن أديب الفن للفن يمثل (الفن المحض).

وللاشتراك في هذه المحضية فأديب الواقعية شريك في اللامسؤولية الأدبية.

وليس لي من زيادة تعليق هاهنا إلا الإشارة إلى أن وجهة نظر سارتر إنما تنطبق على أديب يدعي الواقعية فحسب.

أما أدب الواقعية فهو عما يقول سارتر بصدد.

وأشير ثانية إلى أن حكم سارتر على مجانية الفن ــ يعني محضيته ــ وواقعيته إنما هو نفي لمطلق التزام، وليس نفياً للالتزام بإطلاق.

وافهموا عن سارتر تنديده بأديب الواقعية لاكتفائه بالحكم على أحداث المجتمع دون المشاركة في صنعها.

فهل هذه المشاركة عنصر من عناصر الالتزام الذي يدعو إليه سارتر.
اذكروا هذا فحسب.

وفي امتداد حكم سارتر على أديب الواقعية ومحضية الفن يؤكد حكمه بظاهرات أدبية.

هذه الظاهرات تنطوي على تناقض، وهذا التناقض يعني لا مسؤولية الأدب.
فالأنموذج الأول (فلوبير) [١٨٢١ ــ ١٨٨٠م] من أدباء الفن للفن لأنه أسلوبي خالص، عاشق محض للشكل.

ومع هذا يُدعى أنه أبو الطبيعية.

قال أبو عبدالرحمٰن : سر هذه المقارنة أن المذهب الطبيعي يدعو إلى خاتمة منطقية دون تنميق وترويق محضية الفن.

فهل شجب هذه الظاهرة يعني عنصراً من عناصر اللامسؤولية؟.

لتكن هذه الظاهرة على بالنا، وليكن على بالنا أيضاً تنديد سارتر بالشاعر لاندراجه في سلك الاختصاصيين وتنكيته بأديب يسجل مهنته في الفندق بأنه (رجل آداب)؟!.

ورتب سارتر على هذا الموروث التاريخي من اللامسؤولية الأدبية هذين الحدثين:

١ ــ ظهور حركة فكرية في فرنسا باسم (دار الثقافة) مهمتها إيصال الثقافة إلى الطبقات الشعبية وتعميمها.

لأن أديب الواقعية يعي كرامته لدى البورجوازية التي تقرؤه و يعاني من العمال الذين لا يقرؤونه عقدة نقص.

٢ ــ سخرية السرياليين بالأدب الذي يعيشون منه.

ولعل سارتر يلوح بذلك إلى التحام السريالية بالحركة الشيوعية في صورة دعوى من دعاوي الالتزام.

وهذان الحدثان بادرة ما سماه سارتر بالضمير الأدبي المثقل.

وأشرك سارتر في الوزر ــ تعريضاً لا تنصيصاً ــ أدباء الرومانتيكية، لأنهم قنعوا بأن لايكونوا إلا بلابل!.

ولا تنسوا أن سارتر جرد أدباء محضية الفن من المسؤولية الأدبية ولكنه عاد ــ حبا في التفلسف ــ ليؤكد أن الأديب في المغطس مهما فعل.

واستنبط من مجانية الفن وجود أزمة في الأدب.

واستنبط أيضاً أزمة في المجتمع، لأن الطبقة الحاكمة وجهت أديب المحضية إلى نشاط مترف ليلهو عن تقوية الصفوف الثورية.

وهو تعميم وظلم لتلك المدرسة لا يليق بعبقرية سارتر الفلسفية.

وأزمة الأدب هاهنا أن أديب المحضية يهرب بزخرفة فنه التافهة عن معانقة عصره.

والصمت عند العجز عن مواجهة المواقف نوع من الالتزام الأدبي.

ومساهمة الكاتب في رؤية مستقبلية نوع من الالتزام الأدبي، ولكن ببناء هذه الرؤية على مشاركة فعالة في أحداث العصر.

أما الكتاب والروائيون الذين يتخطون أحداث عصرهم و يكتبون لأناس لم يولدوا بعد: فيرفض سارتر نبوءتهم و يرى أنهم يحاولون خلود السمعة فحسب، وهذا الحلم بالخلود نوع من الهروب.

وحوم سارتر بعد ذلك حول تفلسف ينفي الخصائص الإنسانية المشتركة التي تحمل معنى المطلق.

قال أبو عبدالرحمٰن : ولو وجدت تعبيراً لـ(بودلير) أو غيره من الأدباء غير محدد : لما ضقت به، لأن الأدباء يتجوزون بالعمومات، وإنما يغيظني تعبير (سارتر) إذا كان عائماً، لأن سارتر فيلسوف، وواجب الفيلسوف دقة التعبير، وما أرى حرفة سارتر الأدبية إلا تطفلاً، لأنه على الاستمتاع بعضل الفكر أقدر من الاستمتاع بجمال الفن.

قال سارتر : (كلا : لا نريد للرسم ولا للنحت والموسيقى أن تكون ملتزمة.

أو بالأحرى لا نفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام). اهـ.

قال أبو عبدالرحمٰن : هما أمران لا ثالث لهما : فإما أن يكون الفن غير قابل للالتزام فلا مطمع في أن يكون ملتزماً.

وإما أن يكون قابلاً للالتزام بشكل أضعف فلا مطمع في جعله على قدم المساواة مع الأدب.

فهذه واحدة.

ثم إن سارتر أوحى بالجملة الأخيرة بقابلية الفن للالتزام مع أن جميع سياقه مؤكد بأن الفن غير قابل للالتزام.

فهذه ثانية.

وحينما يبعد سارتر الفن عن حظيرة الالتزام يعقد مقارنة بين الفن والنثر ليبين الفرق بينهما.

وهذه المقارنه مقبولة ولكن ليس بإطلاق بل ننظر فإن كانت المقارنة بالخصائص فلا أثر لذلك لأن الخصائص تميز النوعية ولا تلغي الجنس.

وإن كانت المقارنة بالمقومات فتلك هي المقارنة المقبولة التي تجعل الأدب جنساً آخر غير الفن.

والواقع أن مقومات الأدب هي مقومات الفن وإنما الاختلاف في الخصائص.

هذه هي القاعدة العامة في المقارنة، وهي لا تمنع من مناقشة سارتر تفصيلياً.

افترض سارتر أن دعوى التزام الفن مبنية على صحة دعوى الالتزام في الأدب، ووجه هذا البناء الاعتقاد بعدم الفارق.

وهذا الاعتقاد يفسر بدعوى أنه ليس في الواقع إلا فن واحد لا فارق في التعبير عنه بلغة أو بأخرى من لغات الفن.

ثم شبه سارتر هذه الدعوى برأي الفيلسوف (سبينوزا) : إن كل صفة من صفات الجوهر تبين عن الجوهر نفسه.

وهذه النتائج تحتاج إلى وقفات:

أولها : أن إطلاق الجوهر على الله مما لايجوز عندنا نحن المسلمين، لأن أسماء الله وصفاته على التوقيف، وحسبي هنا الإشارة إلى أن (سبينوزا) أراد بالجوهر ربنا جل جلاله.

ورأي (سبينوزا) بأن الواحدة من الصفات تدل على الذات رأي لا نكارة فيه، لأن أسماء الله وصفاته متلازمة، كل واحدة تدل على الأخرى فتدل على الذات.

فمن آمن بقدرة الله لزمه الإيمان بعلم الله وحكمته وارادته.. الخ. لأن من لا علم له لا قدرة له.

وبهذا التلازم برىء أهل السنة والجماعة من خصلتين ذميمتين هما التعطيل والتشبيه.

وثاني تلك الوقفات : أن إقحام سارتر لرأي سبينوزا ها هنا فضول، لأن رأي من يقول بدلالة الصفة الواحدة على جميع الذات غير رأي من يقول ــ إن وجد هذا القائل ــ أنه ليس في الواقع إلا فن واحد لافرق في التعبير عنه بلغة أو بأخرى من لغات الفن.

ووجه المفارقة أن الصفة الواجبة الوجود دالة على واجب بلا ريب مع الإيمان بالفوارق بين صفة وصفة.

أما من قال لافرق في التعبير عن الفن بلغة أخرى من لغات الفن فإنما ينفي الفوارق بين لغات التعبير.

وثالثها : لم يزعم أحد أنه لا وجود لغير فن واحد، وإنما أراد بهذه الدعوى الافتراضية التنكيت على المؤمنين القائلين بوجود واجب الوجود، لأن سارتر كان جاداً في الإلحاد.

ورابعها : أن حوار سارتر منصب على البرناسيين من أصحاب محضية الفن وعلى الرومانسيين المنغلقين على الذات.

ولم يقل هؤلاء : لايوجد غير فن واحد، وإنما قالوا: الفنون الجميلة جنس من الأجناس والأدب نوع من ذلك الجنس.

وخامسها : إذا كان الأدب نوعاً من جنس الفنون الجميلة فلا غضاضة إذا عبر عنه بلغة نوع آخر من أنواع الفنون الجميلة، ولكن بشرط أن يكون التعبير عن مقوم لا عن خصِّيصة.

وسارتر على ثقة من تحديه عندما قال: ولكن على من يريدون أن يشهروا بنظرية أدبية بحجة أنها لا تنطبق على الموسيقى: أن يبرهنوا على أن الفنون متناظرة فيما بينها ومثل هذا التناظر لا وجود له؟.

قال أبو عبدالرحمٰن : وجه المغالطة هاهنا التعبير بكلمة (متناظرة) فهي دعوى افتراضية لا واقعية، والتناظر يعني الواحدية ولا قائل بهذا.

والدعوى الصحيحة أن الفنون متجانسة، لأنها تشترك في مقومات واحدة وفي عناصر متناوبة.

فالموسيقى والنص الفني مشتركان في مقوم واحد، وهو أن معيار تصنيفهما واعتبارهما معياراً واحداً هو حكم الحاسة الجمالية.

كما يشتركان في خصائص متناوبة، فالسجع والازدواج في النثر خصيصة موسيقية يتجمل بها الأدب، والقافية والوزن والإيقاع والنبر خصائص موسيقية يتجمل بها الشعر.

وبالعكس موسيقى أحد الكوبليهات في لحن ما: يعبر عن الشوق إلى اللقاء بعد طول الغربة، فهذه خصيصة من خصائص مادة الأدب (اللغة) وجدت في الموسيقى.

ويعمق سارتر مغالطته بقوله:

فعمل أساسه الألوان أو الأصوات غير عمل آخر مادته الكلمات. اهـ.

وهذه الملاحظة من سارتر ليست تحفة فكرية، لأنها ترد فحسب على كل من قال بواحدية الفن، ولا قائل بذلك فيما أعلم.

ولكنها لا ترد بحال على من قال بتجانس الفنون.

قال أبو عبدالرحمٰن: وليعي عني القاريء جيداً المضاف والمضاف إليه على هذا النسق:

١ ــ فن الموسيقى.
٢ ــ فن الرسم.
٣ ــ فن الأدب.

فلدينا في هذه الجمل الثلاث (واحدية) هي كلمة (الفن) التي ترددت مضافاً.

وكلمة الفن مفهومة بوصف أسميه المعهود الذهني، وهي كلمة الجميل. أي الفن الجميل.

والفن الجميل معروفة هويته من مجموع أحكام الحاسة الجمالية.
إذن الفنون الجميلة ذات هوية واحدة.
فهذا سر اجتماعها في ملكة حكم واحدة.

والفنون مختلفة النوعية، لأن منها ما مادته الكلمة ومنها ما مادته الصوت ومنها ما مادته اللون.

فهذا سر الاختلاف بالخصائص.

وبعض هذه الخصائص مشتركة، فكما يوجد في الأدب نغم يوجد في الموسيقى أيضاً تعبير.

فصح بكلّ هذا أن قول سارتر: (فعمل أساسه الأصوات غير عمل مادته الكلمات)أهـ: إنما يعني غيرية الخصائص والنوعية، ولا يعني غيرية المقومات والوظائف.

فيمكن أن توظف الموسيقى لقضية ــ بقدر ما يسمح مدلولها التعبيري ــ كما يوظف النص الفني، لأن الجنسية واحدة، وملكة الحكم واحدة.

وأعظم شططاً من ذلك في فكر سارتر تمييزه بين الشعر والنثر في قابلية الالتزام مع أن الكلمات مادتها.

ولن يستطيع سارتر الفرق بين النثر الذي سماه أدباً وبين اللغة العلمية الرصديَّة، والكلام العادي التقريري إلا بجولة واعية متبصرة مستمتعة في مقومات النثر الأدبي (النص الفني).

إذن النثر الذي سماه سارتر أدباً وجعله قابلاً للالتزام إنما هو النثر الفني.

وإذن فكل فن قابل للالتزام إلا بفارق مؤثر، ولم أجد بعد لدى سارتر فارقاً مؤثراً.

فإن لم يشترط سارتر الفنية للنثر فلا غضاضة عليه، ولكن ليجعل الالتزام في غير الأدب، لأن النثر إذا خلي من فنية التعبير فليس أدباً، وإنما يكون معاهدة عسكرية أو معاقدة قانونية، أو بلاغاً، أو نداء دلال أو حديثاً عادياً بين ملتقيين في الشارع.. إلخ.

وإلغاء الدلالة التعبيرية في الفنون الأخرى تسوُّر من سارتر على خبرات ذوي الاختصاص، كما أن حصر الالتزام في تعبير الكلام تحكم لا تزول دعواه إلا بالتسويغ الكافي.

ولقد سوغ عدم قابلية الفنون للالتزام بأن الالتزام يعني وسيلة ذات مدلول وليست كذلك وسائل الفن، لأن الأنغام والألوان والأشكال ليست بعلامات ذات مدلول، فيحال بها إلى شيىء آخر خارج عنها.

ومثَّل سارتر بفكرة الصوت خالصاً بأنها تجريد محض، ونقل عن الفليسوف الفرنسي الوجودي (مرلوبونتي) في دراسات له عن ظاهرات الإدراك: أنه لا وجود لصفة أو إحساس مجردين تجريداً يخليها من أي معنى، إلا أن ما يفهم منها إنما هو معنى ضئيل غامض كطرب خفيف أو حزن غير عميق يظل يلازمها ويحوم حولها كضباب القيظ.

ثم علق سارتر بقوله : وهذا المعنى الضئيل هو اللون أو الصوت.

ودلل على ذلك بأن كلمة (تفاح أحمر) تدل على معنى حلاوة التفاح كما أن كلمة تفاح أخضر تدل على الطعم المز ــ أي الحلو الحامض.

وهذه الدلالة معنى ضئيل يفهم من مجرد تذكرنا لطعم تفاحة حمراء.
قال أبو عبدالرحمٰن : في هذا السياق من تسويغ سارتر وتعليله خلط عجيب:

فأول ما يلاحظ أنه فرق بما ليس بمفرق ولا مميز، لأنه فرق بالعناصر والوحدات والبنى فالنغمة وحدة اللحن، وقد زعم أنه لامدلول لها.

وحينئذ نقول له : وكذلك المفردة اللغوية هي وحدة الجملة المفيدة في النثر.

فكلمة مفردة ككلمة (طويل) ليست علامة ذات مدلول إلا إذا كانت في سياق كقولنا (سارتر طويل)، ولا مفهوم للطول إلا بتصور من هو أقصر من سارتر.

إذن لا فرق بين النثر وضروب الفن إذا جعلنا المعيار الوحدة والبنية.

وإذن فالنغمة من فن اللحن كالمفردة من النثر الفني وغير الفني من ناحية الدلالة سلباً وإيجاباً.

وثاني مايلاحظ : أن (سارتر) خلط خلطاً شنيعاً بين الإحساس الذي هو سبب للإدراك وبين الإحساس الذي نتيجته الإثارة.

ولهذا فلا مانع من الانصراف قليلاً عن التزام سارتر إلى بلورة قضية الإدراك التي فرح بها من دراسات زميله في المذهب (مرلوبونتي).

إن الإدراك الذي وسيلته البصر يعني إحاطة البصر بالمرئي من جميع أطرافه.

وهو في المعرفة يعني حصول صورة المدرك في الذهن سواء أكانت تصورية أم حكمية، فهو عند فلاسفة العرب يشمل تمثُّل حقيقة الشيىء وحده، وهو المسمى تصوراً.

ويشمل تمثل حقيقة الشيىء مع الحكم عليه بالنفي أو الإثبات، وهو المسمى تصديقاً.

والإدراك ليس هو الإحساس، وإنما الإحساس مصدر للإدراك.

وكل صورة في ملكة العقل فهي إدراك، إلا أن محاكمة الإدراك إلى معايير الحقيقة يقسم لنا الإدراك إلى إدراك عقلي، وإدراك خيالي، وإدراك وهمي.

ومن ذكر إدراكاً رابعاً، وهو الإدراك الحسي فقد غلط، لأن الحس مصدر جميع أنواع الإدراك وليس قسيمها.

وهذه المعاني عند فلاسفة العرب هي المعقولة لانسجامها مع معاني اللغة ومع طبيعة أعمال ملكة العقل.

إلا أن الفلاسفة الغربيين ــ بالغين المنقوطة ــ زادوا تفلسفاً، فقصروا معنى الإدراك على أحد معاني الإحساس، وجعلوه بمعنى الشعور بأحد معاني الإحساس.

ذلك أن الإحساس يكون الشعور به عقلياً أو انفعالياً.

فبعض الفلاسفة المحدثين جعل الإدراك بمعنى الشعور بالإحساس عقلياً، وقصر معنى الإحساس على الشعور بالمحسوس انفعالياً.

وبعضهم جعل الإدراك شاملاً للشعور بالمحسوس، وهو الشعور الانفعالي والعقلي معاً.

ويلاحظ أن سارتر في كتابه الصغير عن الالتزام شحن كتابه بعشرات القضايا الفلسفية المضغوطة جداً أخذها نتائج ولم يحققها نظراً، فبهر بذلك عوام الأدباء، ولم يفرح ذوي الحيوية الفكرية.

وغرضي من تحقيق قضيتي الإحساس والإدراك ــ اللتين جعلهما سارتر من حيثيات بحثه في الالتزام ــ التأكيد على أمور:

منها : أن قضية الالتزام الأدبي لا تتوقف على تمذهب في الإحساس والإدراك.

ومنها : أن إقحام التمذهب في الإحساس والإدراك لا يحقق فارقاً بين النثر وضروب الفن.

ومنها : أن رأي (مرلوبونتي) عن الإدراك ليس قرار مختبر علمي أيده رجال العلم

وأصبح حقيقة علمية، وإنما هو رأي نظري، ومع أنه نظري فلا يعني الإجماع ولا الأغلبية فهو مردود إلى النظر والتحقيق.

وبعد جولة قصيرة مستوعبة لقضية الإدراك والإحساس أعلن للقاريء بكل ثقة أن هذه القضية مقحمة.

فما هو إحساسٌ نوعٌ من الإحساس الاستاطيقي، وهو الإحساس الجمالي.

وهذا الإحساس ليس سوى شعور القلب بالبهجة والمتعة من رؤية منظر أو سماع صوت وهذا شعور بسيط لا يجوز تسميته إدراكاً، وإنما هو شعور قلبي بحت لا علاقة له بتصور العقل ولا بحكمه.

ثم تتمكن في مشاعر الفرد أحاسيس متنوعة متمايزة من عدة مسموعات ومرئيات.. إلخ، كلها مثير للبهجة أو الانقباض، وهي متفاوتة في الإثارة بين الأشد والأضعف.

وعلاقة العقل بتوالي المشاعر وتمايزها علاقة تصور تختزنه الذاكرة.
فمايزة العقل ــ بواسطة الذاكرة ــ بين الأحاسيس هو الإدراك العقلي التصوري.

فالعقل يدرك أنواع الإحساس الجمالي استنباطاً من مشاعر القلب.

وبعد تصور العقل للتمايز في توالي الإحساسات يصنفها ويصنف حالتها ومناخاتها، ويصنف أفضل وأسوأ حالات ابتهاج القلب أو كآبته بين الأشد والأضعف فتكون عملية إدراك العقل حكمية: أي أحكام الجمال المعقولة.

وتتميز الأحكام الجمالية عن الأحكام المنطقية بأن مصادر العقل في حكمه الجمالي محصورة حصراً محكما في ثلاثة موضوعات هي:

١ ــ صفات وخصائص المرئي أو المسموع الذي أثار جمالاً أو قبحاً.
٢ ــ ما اختزنته الذاكرة من مشاعر أثارت ابتهاج القلب أو اشمئزازه.
٣ ــ علاقة الحالات المختلفة للمرئي والمسموع.. إلخ بمشاعر القلب المختلفة.

والعقل في كل أحكامه بالجمال أو القبح مجرد ناقل أمين لمشاعر القلب في حالات مختلفة وأزمنة متوالية.

وعمله الجوهري هو استذكار الأشد والأضعف لكل حالة تجريبية خلت.

وبهذا يتضح أن الحكم الجمالي ـ ابتداء بالخارجي المؤثر وانتهاء بالحكم العقلي ـ يمر عبر الأطوار التالية:

(أ) الخارجي المؤثر كاللحن واللوحة.
(ب) الإحساس المصاحب من سماع أو رؤية، والعقل لا يغفل أثر الإحساس السليم في درجة الحكم، فالإحساس المصحوب بانتباه ذهني مشوش ينتج شعوراً مشوهاً.
(جـ) الشعور، وهو استجابة القلب الذي هو مصدر الابتهاج أو الاشمئزاز من المؤثر الخارجي.
(د) مخزون الذاكرة من الحالات، وأحكام العقل من الممايزات.

قال أبو عبدالرحمٰن : وهاهنا ملحظ نفيس دقيق غفل عنه فلاسفة الاستاطيقا فافترقت بهم السبل في الفلسفة الجمالية.

وذلك أنهم خلطوا بين مشاعر القلب وانفعالاته.

فاللحن الحزين المبكي يكون جميلاً لأنه أثار مشاعر الحزن في القلب، ولا يكون قبيحاً أيضاً لذلك ولو كان مجرد الحزن جمالاً لكان أنين الوالد تحت وطأة المرض الأليم صوتاً جمالياً لدى الابن.

ولو كان مجرد الحزن قبحاً لكان صوت شبَّابة الراعي المتيم أو قيثارة المغترب لحناً قبيحاً.

بل نقول ـ وإن رغم أنف سارتر ـ بعض المؤثرات الخارجية يصاحبها دلالات تعبيرية أو رمزية تثير الفرح أو الحزن، وهي زائدة على الشعور الجمالي، وهذا يؤكد ماذكرته أكثر من مرة عندما أكدت أنه يوجد في الفن ـ كالموسيقى ـ تعبير كما يوجد في الأدب موسيقى.

إن الجمال يُدرَك تصوراً وحكماً، ومعنى هذا أنه يُفهم و يُعبَّر عنه ولكن من زاوية واحدة هي خصائص وصفات المؤثر الخارجي الذي أحدث إحساساً جمالياً.

أما الجمال نفسه المرادف لبهجة القلب ومتعته فلا تستطيع اللغة التعبير عنه وإنما يحال عن حقيقته إلى شعور القلب وتجريدات الذهن.

وهذه الظاهرة خصيصة من خصائص الحكم الجمالي.

وعجز اللغة عن التعبير عن الحقيقة الوجودية للجمال لا يعني فتح باب الدعوى لمدعي الجمال أو القبح بحيث يزعم أن ماكان قبيحاً جميل عنده، وأنه لا فارق بين القبح والجمال.

ذلك أن خصائص المؤثر الخارجي ومواصفاتها التي صنفها أصحاب النظرية الموضوعية في الجمال مصنفة تصنيفاً فئوياً لأحاسيس مختلف الطبقات فهي القانون للإثارة الجمالية عند الشرقي تارة وعند الغربي تارة.

وهي تصنف في درج المثل الأعلى والأدنى.

وتصنيف الأحاسيس الجمالية الفئوية بين الأعلى والأدنى: يكون بالنسبة لمستوى الفئة فكرياً وثقافياً مع خصائص نفسية ومواهب فكرية.

وبهذا فدعوى الجمال الفردي مردودة، وإنما ترد إلى إحساس فئوي فإن لم تقبلها أي نظرية موضوعية فهي مجرد تحكم.

وحقيقة الجمال الوجودية غير ما يصاحبها من إثارة انفعالية معبرة عن معنى أو رامزة إليه.

إن الجمال مجرداً هو متعة القلب وابتهاجه من مؤثر خارجي فحسب بغض النظر عن دلالته التعبيرية أو الرمزية.

وهكذا القبح مجرداً إنما هو اشمئزاز القلب من مؤثر خارجي.

فبهجة القلب غير معللة بشيء آخر غير استقبال الحس للمؤثر الخارجي ذاته.

وهكذا التقرير يحتاج إلى إثراء وإخصاب بالأمثلة الشارحة ليكون التصور واضحاً.

فأذكر على سبيل المثال الأنين يئن به المريض مقعداً، فهذا لا يثير شعوراً بالقبح، فقد يكون الأنين في ذاته جميلاً لو صدر من غير مريض، وقد يكون قبيحاً لو صدر من أخن أو ذي لثغة قبيحة.

وإنما يوصف أنين المريض بالحزن لا بالقبح، لمايثيره من انفعالات الخوف والجزع.

وهذا الأنين في ذاته لم يوصف بالحزن إلا لأنه صادر عن مريض وكان دالاً على قوة الألم.

فالأنين ليس حقيقة وجودية للقبح، ولكنه دلالة رمزية على ألم مروع صالح لاتخاذه دلالة تعبيرية في مجاز اللغة.

وبعكس ذلك لحون الشرقيين الحزينة المبكية أحياناً تكون لحناً بكائياً حزيناً.

والحزن ليس هو الحقيقة الوجودية الجمالية، لأنه يستمتع بهذا اللحن من لا يحزن ولا يبكي.

وإن الحزن دلالة تعبيرية مصاحبة خارجة عن الحقيقة الجمالية زائدة عليها.

وجاءت هذه الدلالة من واقعين:

أحدهما : مدلول كلمات الأغنية الحزينة في سياقها العام.

وثانيها : محاكاة اللحن الموسيقي لأصوات النفس الطبيعية التي يتنفس بها المحزون كالتأوه.

إذن الجمال ــ كاللحن الجميل ــ قابل للالتزام، لأنه قابل لمصاحبة دلالة تعبيرية أو رمزية.

وبهذا أرفض أي فلسفة حديثة تجعل الإدراك مرادفاً للإحساس، لأن ذلك بخلاف اللغة، فلا ارتباط بين مفهومي الإحساس والإدراك لغة، وهو خلاف الواقع، لأن الإحساس مصدر للإدراك وليس في معناه.

ولكن المهم أن الإحساس مصدر لنوعين من الإدراك لا ثالث لهما:

أحدهما : يصور الحقيقة الوجودية ويحكم فيها.

وثانيها : يستنبط منها مفهوماً: أي يتخذها دلالة تعبير أو رمز.

فالإدراك الأول : تصور طعم التفاحة الحمراء، والحكم بين طعمي التفاحة الحمراء والخضراء.

وهذا الإدراك اضطراري لا اختياري.

ومعنى اضطراريته أنه تصوير للواقع وليس توظيفاً له.

والإدراك الثاني أن نأخذ من العلاقات الحسية ــ التي تثير شعوراً ــ مفهوماً دالاً على معنى كاستعارة معنيي الإشعاع والإحراق لكلمة واحدة هي الحب فنسميه بالشمس الحمراء.

لأن علاقات بعض الموجودات بالإشعاع والإحراق مماثلة أو مشابهة لعلاقات العاشق بالمعشوق.

وهذا الإدراك اختياري حر، لأننا تواضعنا على المدلول والرمز بإرادة حرة.

إلا أن التواضع لم يكن اعتباطاً ولا تحكماً وإنما هو مستنبط من أحاسيس نفسية ولهذا سميناه إدراكاً.

ونحن لم نوظف المحسوسات لتعطينا دلالة رمزية، وإنما العلاقة وجود بين الأحاسيس الناتجة عن محسوسات كثيرة مَنَحَتنا دلالة رمزية، وتجوزنا بها فصارت دلالة تعبير، كما تجوَّز أدونيس بالرماد دلالة على موروث الشرق، وبالريح دلالة على التضليل، وقليل من الشباب من يعي الرموز العلمانية أو المعادية في بعض الشعر الحديث، ولا يميزها عن الرموز الحضارية العارية من الكيد والتضليل.

وقد حصل تسامح من بعض المصطلحين الأسلاف فالجرجاني مثلاً في كتابه (التعريفات) يعرف الإحساس بإدراك الحواس.

وسوغ ذلك عنده ــ فيما أرى ــ أن البصر من الحواس وقد وصف الله جل جلاله نفسه بأن الأبصار لا تدركه.

وسوغ ذلك أيضاً أن (درك) مادة تدل على اللحوق والوصول في أصل اللغة كما قرر ذلك ابن فارس وغيره.

ومن الطبيعي أن ارتباط الحس بالمحسوس لا يكون إحساساً إلا إذا حصل من المحسوس شعور في القلب أو صورة في الذهن.

والمدرك ــ بصيغة اسم الفاعل ــ حقيقةً الموصوفُ بالإدراك حقيقة هو القلب والعقل، والحس في ذاته أداة محصلة للشعور الذي حصل منه إدراك، فالتعبير عن الإحساس بالإدراك تعبير مجازي، لأن الإحساس مصدر للإدراك.

والمواصفات والاصطلاحات يجب أن تركن إلى حقائق اللغة لا مجازات التعبير حتى لا تضطرب المعاني.

والإدراك الذي نفاه ربنا هو الإحاطة بالبصر، فلو حصلت إحاطة البصر لأدرك الذهن صورة المحاط به وكيفيته تعالى الله عن ذلك.

ورد قضايا الجمال والمنطق إلى إدراك القلب والعقل أولى من ردها إلى مباشرة الحواس، لأن الغرض في قضايا الجمال والمنطق معرفة المفهومات التي أدركها القلب والعقل، وليس الغرض معرفة عمل الحواس في مباشرتها للمحسوس، فربما أحاط نظر الإنسان بمرأى جميل مع غياب ذهنه فلا تكون إحاطة النظر إحساساً ، لأنه مع غياب الذهن لم يحصل شعور في القلب ولا صورة في الذهن.

وإنني أنهي هذا المنعطف الفلسفي في إيجاز شديد بأن الإحساس هو عمل الحس، وأنه مصدر الوجدان والإدراك العقلي، لأن الإحساس ينتج شعوراً قلبياً وإدراكا عقلياً.

وبهذه الجولة يتضح لنا مدى الدلالة العائمة في قول (مرلوبونتي): لا وجود لصفة أو إحساس مجرد تجريداً يخليها من أي معنى، وأن المعنى قد يكون غامضاً ضئيلاً كطرب خفيف أو حزن غير عميق.

قال أبو عبدالرحمٰن : إن أراد (مرلوبونتي) عموم الإحساس قلنا له: إن سماعي لصوت رجل لا تربطني به علاقة لا يكوِّن ــ بتشديد الواو ــ عندي أي معنى ولو ضئيل لفرح أو حزن.

وإن أراد الإحساس الجمالي ــ حيث وردت كلمته في سياق سارتر عن الإحساس الجمالي ــ قلنا له: الإحساس في ذاته معنى بلا ريب، وهو لن يكون إحساساً جمالياً إلا إذا كان ممتعاً مفرحاً وإن دل على حزن كما مر من ضرب المثال بالأنين.

أما المعنى الآخر الذي اشترطه (مرلوبونتي) وهو وجود معنى غامض ضئيل كحزن غير عميق فغير صحيح بل نقول هذا المعنى يوجد كثيراً، ولكنه ليس من الشرط أن يوجد دائماً، وإنما يوجد بوجود مصدره المصاحب لمصدر الإحساس بالجمال.

وعقدة سارتر في إبعاد الشعر عن قبول الالتزام: أن الشعر ــ كغيره من الفنون الجميلة ــ لا دلالة له غير المتعة الفنية، وقد ناقشت مسوغاته على هذه الدعوى، وهنا أناقشه في مسوغ آخر ادعاه وهو قوله:

(إذا فهمت عرفاً من الورود البيض أنها رمز الوفاء: فذلك لأني لم أعد أحسبها وروداً بل يخترقها نظري رامياً من ورائها إلى ذلك المعنى التجريدي: يعني الوفاء.

إني أنساها، ولا أحفل بغزارتها المتوثبة كالزبد، ولا بعرفها ــ بفتح العين ــ المستوفز.

إنني لم أعرها انتباهاً.

ومعنى هذا أني لم أسلك حيالها مسلك فنان: ذلك أن الفنان يعد اللون وطاقة الزهر ورنين الملعقة في الصحون أشياء في ذاتها وفي أعلى درجات وجودها، ويتأمل في صفات اللون أو الشكل، ويطيل فيها التأمل مبهوراً بجمالها، وينقل على لوحته ذلك اللون الموضوعي نفسه.

وكل مايعتريه من تغير هو أنه جعل منه موضوعاً خيالياً

فالفنان إذن أبعد مايكون عن عد الألوان والأصوات لغة من اللغات). اهـ.

قال أبو عبدالرحمٰن : ما أضعف هذا المستوى من الحوار، لأنه في منتهى السذاجة مع أن (سارتر) في منتهى العبقرية، بيد أن من تعمد المغالطة ــ وإن كان عبقرياً ــ ينحدر تفكيره.

وأول مؤاخذة على هذا النص أن (سارتر) شرح لنا كيف أصبح الورد الأبيض ذا مدلول عرفي!!.

وليس هذا محل خلاف، إنما محل النزاع ما ادعاه من أن الفن لا مدلول له غير المتعة الجمالية، ولهذا أصبح غير قابل للالتزام.

فتفسير سارتر لكيفية الدلالة لا يعني البرهنة على انتقاء الدلالة.

وثاني مؤاخذة أن اللون مادة الفنان التشكيلي، وكل لون: له إيحاء موضوعي يرمز به الفنان ــ شاعراً، وناثراً، ورساماً ــ فيصبح هذا الرمز مدلولاً عرفيا، وهذه الدلالة زائدة على المعنى الجمالي الخالص، وبهذا أصبح الفن بريئاً من دعوى الخلوص المطلق وأصبح ذا دلالة ترشحه للالتزام.

والدلالة الأدبية والفنية أثرى وأمتع من الدلالة القاموسية، فعلى سبيل المثال رواية بلزاك عنوانها (**زنبقة الوادي**) وهو مدلول فني رمزي موفق لا يليق به أي دلالة قاموسية كالعفيفة، أو الشريفة، أو الطاهرة، أو النقية.

وثالث مؤاخذة أن الدلالة الفنية والأدبية الرمزية العرفية الزائدة على معني الجمال ليست تجريداً أعمى كما سيدل عليه سياق سارتر، وكما سيدل عليه زعمه بأن الرامز بالوردة لم يسلك معها مسلك فنان.

إن الرامز بالوردة دلف إليها بإغراء جمالي لجمال شكلها ولونها وعبيرها وخبرها خبرة جمالية، فرأى صدق معانيها الجمالية لأنه لايقبح شكلها ولونها مطلقاً، ولأنها تنفح بالعبير دائماً، ولأنها تمتع بذكراها في المغيب كما هو محضرها في المشاهدة.

فهذه خبرة فنان بلا ريب، فأخذ من صدقها الجمالي رمزاً عرفياً كالوفاء والطهر لأن الوفاء صدق مستديم فناسبه الصدق الجمالي المستديم للوردة.

فالرسام وذو التعبير الفني لم يورد لفظه أو لونه استعارة لجمال الوردة في ملء الفراغ حتى يكون المعنى جمالياً خالصاً، وإنما اشتق منه مدلولاً عرفياً يرشحه للالتزام.

ورابع مؤاخذة في قول سارتر: (فالفنان إذن أبعد مايكون عن عد الألوان والأصوات لغة من اللغات).

قال أبو عبدالرحمٰن: هذه النتيجة التي استخلصها بفاء التفريع خلية من أي مضمون فكري يدعم سياقه، وبيان ذلك من أمور:

أولها : أن للون مدلولاً لغوياً قاموسياً ككلمة (أحمر) فهي لفظة دالة على اللون المحسوس الذي سمي أحمر.

وكلمة (غاق) كلمة قاموسية تدل على صوت الغراب.

وثانيها : أن اللون والصوت يكون مدلولاً فنياً رمزياً كدلالة (غاق) على الخراب ودلالة (الأحمر) على الإرهاب.

وثالثها : أنه لافرق بين الشاعر والناثر، فقد يوظفان اللغة القاموسية للتعبير المباشر عن مرادها.

وقد يوظفان الرمز والمجاز الفنيين للتعبير الموحي بمرادهما.

إذن الالتزام سلباً وإيجاباً في حرية الشاعر والناثر، وليس هو إيجاباً حتمية في لغة الناثر كما هو سلباً حتمية في لغة الشاعر.

ورابعها : أن من يدعى قبول الفن للالتزام لا يدعي أن دلالته الزائدة على المعنى الجمالي دلالة قاموسية مباشرة وإنما ينكر ما ادعاه سارتر من خلو الفن من أي مدلول يرشحه للالتزام غير مجرد المعنى الجمالي.

ويرى سارتر أن الرسام في مزجه بين الألوان لا يقصد إلى وضع علامات على لوحته ولا يدل مجموع الألوان على معنى محدد.

واستثنى سارتر معنى خفياً كتفضيل الرسام للون الأصفر على البنفسجي قد يدل على ميوله الخفية، ولكنه لا يعبر عن غضبه أو ضيق صدره أو عن سروره كما تعبر الكلمات أو ملامح الوجه، لأن مشاعر الفنان تختلط على الأفهام ويغمض معناها حين تصب في قوالب من الأصباغ التي كان لها من قبل مايشبه المعنى. اهـ.

ومع أن هذا الكلام مغالطات فهو في نفس الوقت مكابرة لأهل الاختصاص ولأعراف الجماهير.

لقد غبي على سارتر أولاً أن اللوحة التي لا تدل على شيء، وليس وراءها إلا المتعة الجمالية فحسب: هي الشكل الأدنى في الفنون التشكيلية.

وهذا يعنى أن الدلالة في الفن التشكيلي مطلب فني مجمع عليه من مبدعي الفن وجمهوره.

وغبي على سارتر ثانية أن دلالة الرسم الغامضة على ميول الفنان الخفية كاختياره للون الأصفر قضية أخرى غير قضية موضوع اللوحة.

ومن باب القياس نحن نفهم معنى إحدى قصائد المتنبي، وهذا هو دلالة الموضوع، وفي نفس الوقت نستشرف إلى معنى ميوله الخفية على اختيار التعقيد والغموض بدراسة سيكلوجية وتاريخية.

إذن دلالة اللوحة على ميول الرسام الخفية قضية أخرى، ولا تعني خلو اللوحة من الدلالة الموضوعية.

وغبي على سارتر ثالثة أن اختلاط مشاعر الفنان لايعني اختلاط مراداته (الدلالة الموضوعية) الناتجة عن اختلاط مشاعره.

وعلى فرض أن اختلاط مشاعره يعني اختلاط مراداته : فهذا بيقين لا يعني انعدام الدلالة، لأن غموض الدلالة لايعني الخلو منها.

وعلى فرض أن اختلاط مشاعر الفنان يعني اختلاط مراداته، وأن اختلاط المراد يعني الخلو من الدلالة:

فهذا لا يعني بيقين : أن هذا حكم مطلق في كل لوحة، وإنما يعني ذلك أن بعض اللوحات لم تحقق مدلولاً.

ومن يقول : (إن للفن دلالة) : لا يزعم أن كل فن يحمل مدلولاً، بل يزعم أن الفن قابل للدلالة لمن أراد الانعتاق من المحضية الجمالية، ومن ثم فهو قابل للالتزام.

ولهذا ضرب سارتر المثال بلوحة (الجلجلة) وهو الجبل الذي تزعم النصارى أن عيسى عليه الصلاة والسلام صلب عليه ــ وصدق الله وكذبت النصارى.

وهي لوحة رسمها الفنان الإيطالي (تنتورتو) فرسم مِزْقة صفراء في السماء فوق الجبل.

وقد حاول سارتر أن ينفي عن هذه المزقة أي مدلول أراده الرسام، لأنه يشتبك بها علاقات تمنع من معنى محدد.

قال أبو عبدالرحمن : لم أطلع على لوحه (الجلجلة) ولا يحق لي الحكم على غائب ولكن على فرض خلو لوحة الجلجة من مدلول فلا ينسحب هذا الحكم على كل لوحة في الوجود.

واشتباك العلاقات في لوحة الجلجة لا يعني خلوّها من المعنى، وإنما يعني تعدد المعاني المحتملة.

فهل غبي على سارتر أن اللغة القاموسية التي يؤمن بها تكون خفية الدلالة ومحتملتها؟!.

وهل غبي عليه ثانية أن الجملة تدل على أكثر من معنى كما تدل اللوحة على أكثر من معنى؟!.

وهل غبي عليه ثالثة أن بين المعاني المحتملة معنى محدداً هو مراد المتكلم أو الرسام بمرجحات أخرى؟!.

وثمة ملاحظة نفسية وهي أن غموض المشاعر نفسها يكون مدلولاً، لأن الرسام أراد أن يعبر عن المشاعر الغامضة بمدلولات غائمة.

كان الأولى بسارتر أن يتواضع لأهل الاختصاص، وأن يوفر طاقته الفكرية والثقافية في تعميق الدراسات الفنية والجمالية بدل التوحل في المغالطة والسفسطة.

لقد تجاوز فن الجمال الانطباعات والتذوقات البسيطة والأحكام المرتجلة إلى تقنية علمية حضارية، وأصبح منه تربية تعليمية ودعائية واقعية طوع الفنان الملتزم الموهوب، وبهذا تحول الجمال من إحساس إلى علم.

إن نظرية الالتزام المشلول في مذهب سارتر هي الوجه الكئيب في النظرية الأدبية.

وإن النظرية الفنية الأدبية لاتحتمل هذه الببوسة السارترية.

يقول سارتر : وكذلك دلالة الألحان ــ إذا جاز لنا أن نسميها دلالة ــ ليست شيئاً خارجاً عن الألحان نفسها!

فهي في هذا مغايرة للأفكار التي يستطاع الإعراب عنها بطرق كثيرة على سواء.

ثم قال: ولكن لحن الألم هو الألم نفسه وشيىء آخر غير الألم.

وعرج على الرسام وقال عن مقارنته بالكاتب:

يستطيع الكاتب أن يقودك إلى مايريد، وإذا وصف لك كوخاً أمكنه أن يطلعك منه على رمز للظلم الاجتماعي، وأن يثير بذلك حسيتك.

أما الرسام فأبكم، فهو يقدم لك كوخاً فحسب، ولك حرية تأويله بما تشاء.

ولن يكون هذا الكوخ رمزاً للبؤس، لأنه لكي يكون رمزاً يجب أن يكون علامة لها مدلولها في حين هو في الواقع شيىء من الأشياء.

وقد قصد أحياناً بعضُ الخيرين من الرسامين إلى إثارة شعورنا فرسموا صفوفاً من العمال يتقاضون أجورهم فوق الثلج، أو أبرزوا الوجوه الهزيلة للمتعطلين، أو صوروا ميادين الحروب، ولن يتجاوز أحدهم في التأثير ماوصل إليه الفنان جزور في لوحته (الولد المضياع).

قال أبو عبدالرحمٰن: لم أطلع على لوحة (الولد المضياع) ولكن علمت أنها تعبير صامت عن حكمة تقرؤها النصارى في كتب العهد الجديد من إنجيل لوقا، وهو أحد الكتب المبدلة المفتراة.

ورد فيه عن فرحة الله بتوبة التائب هذان المثلان:

(أي إنسان منكم له مئة خروف أضاع واحداً منها: أن لا يترك التسعة والتسعين في البرية و يذهب لأجل الضال حتى يجده!!.

وإذا وجده يضعه على منكبيه فرحاً، و يأتي إلى بيته و يدعو الأصدقاء والجيران قائلاً لهم : افرحوا معي لأني وجدت خروفي الضال.

أقول لكم إنه هكذا يكون فرح السماء بخاطيء واحد يتوب أكثر من تسعة وتسعين باراً لا يحتاجون إلى توبة!.

أو أية امرأة لها عشرة دراهم إن أضاعت درهماً واحداً أن لا توقد سراجاً وتكنس البيت وتفتش باجتهاد حتى تجده!.

وإذا وجدته تدعو الصديقات والجارات قائلة[٢]:
افرحن معي لأني وجدت الدرهم الذي أضعته).اهـ.
ثم أجمل الحكم في فنون الرسامين بقوله:

وبالرغم من هذا ففي كل هذا الإنتاج الفني شيء يمكن فهمه كل الفهم ولابد من كلمات لا حصر لها للدلالة عليه.

وقال : فالمعاني لا ترسم، ولا توضع في ألحان.

فمن ذا الذي يجرؤ ــ والحالة هذه ــ أن يطلب من الرسم والموسيقى أن يكونا التزاميين؟!.

وعلى النقيض من ذلك الكاتب، فعمله إنما هو في الإعراب عن المعاني.

وعلينا أن نسجل هنا تفرقة أخرى هي أن ميدان المعاني إنما هو النثر، فالشعر يعد من باب الرسم والنحت والموسيقى.

قال أبو عبدالرحمٰن : الفن الموسيقي غير قابل للالتزام عند سارتر، لأن دلالة اللحن هي اللحن نفسه.

وهذه دعوى غير متحصلة عليها ثلاث مؤاخذات:

أولاهن : أن منع سارتر للفنون الجميلة من قبولها للالتزام مبني على دعواه بأنها فنون غير تعبيرية.

فكون الفن هو نفس دلالته لا معنى له، بل إذا وجدت الدلالة أصبحت قابلة للالتزام.

---

(٢) إنجيل لوقا / ١٥.

وأخراهن : أنه لا يتصور عقلاً ولا واقعاً أن يكون الشيىء له دلالة، ثم تكون الدلالة هي ذات الشيىء والأريح لسارتر أن يثبت على أحد أمرين:
فإما أن يجزم بأن اللحن لا دلالة له فيبقى على دعواه بأنه غير قابل للالتزام.
وإما أن يجزم بأن للحن دلالة، وحينئذ لا يجد المسوغ الكافي بأن اللحن غير قابل للالتزام.

وثالثتهن : أن كثيراً من اللحون ذو مدلول، واللحن ليس هو الدلالة (يريد سارتر بالدلالة المدلول عليه) بل في اللحن صورة المدلول عليه.
والمدلول عليه حقيقة هو إحساس الملحن أو المتلقي.

أما قول سارتر (ولكن لحن الألم هو الألم نفسه): فكلام لا ينفعه، لأن هذا لا يعني أن اللحن لادلالة له، ولا يعني أن اللحن هو نفسه المدلول عليه.

بل يعني هذا أن اللحن حقيقة في ذاته، وأن له مدلولاً غيره هو التعبير عن الألم أو استثارته.

أما قوله : (وشيىء آخر غير الألم) : فيعني به محضية الفن.

ثم قال سارتر كلمة لا تليق بقدره الفلسفي، وهي قوله: فهي ــ أي الألحان ــ مغايرة للأفكار التي يُستطاع الإعراب عنها بطرق كثيرة على سواء) أهـ.

قال أبو عبدالرحمٰن : نعم هذا صحيح فكان ماذا؟!
لو لم يكن اللحن غير الأفكار والعواطف والمعاني لما كان اللحن ذا دلالة.

كذلك الكلمات التي تقبل الالتزام عند سارتر هي غير الأفكار والعواطف والمعاني بل هي رمز لها.

قال أبو عبدالرحمٰن : ولا يغيبن عن البال ظاهرتان:

أولاهما : أن وجود بعض الألحان التي لها مدلول غير محضية الفن: كاف للإيمان بأن اللحن قابل للالتزام.

وثانيها : أن غموض دلالة الفن أحياناً لا يعني عدم قبول الفن للالتزام، وإنما يكون الالتزام الفني ذا غموض أحياناً.

فغموض الدلالة غير انتفائها، وعدم قبول الالتزام غير غموض الالتزام.

ووالله أيها الأحباب إن مفارقة هذا الفليسوف بين الرسام والكاتب: غير موفقة.

فكون الرسام أبكم وكون الكاتب ناطقاً لايعني أن دلالة الناطق أوضح، ولا أن الكاتب أحظى بالالتزام.

بل يعني ذلك أن كلاً من الرسم والكتابة يحملان مدلولات من أفكار وعواطف ومعاني.

غاية مافي الأمر أن مشاهد اللوحة يتلقى مدلولها بملكة الفهم وملكة الحفظ باستذكار الصور العينية لمدلولها.

أما قارىء الكتابة فيتلقى مدلولها بملكة الحفظ باستذكار معاني اللفظ المعجمية وبملكة الفهم في استخلاص المفهوم العام من السياق.

وهذا الفارق لا أثر له في قبول الالتزام وعدمه.
أي أنه فارق غير مؤثر.

فإذا أصبح في المعنى العرفي اللغوي ــ بمجاز أدبي ــ أن الكوخ رمز للظلم الاجتماعي أصبح الكوخ أداة دالة في ريشة الفنان.

بل ربما استعير المجاز الأدبي من ريشة الفنان نفسه.

ومعظم أعمال الرسامين العملاقة لم يكن وجودها الاعتباري لمحضية الشكل الجمالي بل لعظم أثر دلالتها في النفوس.

وبهذا يصبح من اللغو المكابر لإجماع أهل الاختصاص قول سارتر: (ولن يكون هذا الكوخ رمزاً للبؤس، لأنه لكي يكون رمزاً يجب أن يكون علامة لها مدلولها في حين هو في الواقع شيىء من الأشياء) اهـ.

قال أبو عبدالرحمٰن : هو ذو مفهوم وكفى.
وهو شيىء من الأشياء بالنسبة للأصباغ واللوحة وكونه صورة على مثال.
وهو ذو مفهوم لكونه رمزاً لمجتمع ما.
فهو صورة محل لصورة حال.

وإذا كان سارتر يعلل عدم قابلية الفن للالتزام بضعف تأثيره ــ بناء على مقارنته فنون الرسامين بلوحة الولد المضياع:ــ فليعلم أن الفنون أعظم تأثيراً من النثر القابل للالتزام عند سارتر المشروط بخفاء الحلية الفنية، وليعلم ثانية أن مقارنته بين فنون جميلة وليست مقارنة بين ما يقبل الالتزام ومالا يقبله.

وليعلم سارتر ثالثة: أن الفنون بدأت أول مابدأت لتكون تعبيراً وإنما جاءت محضية الفن في لحظات فراغ وترف، فبطل بذلك قوله: فالمعاني لا ترسم ولا توضع في ألحان؟!.

وليعلم سارتر رابعة: أن جمهور العقلاء وذوي الاختصاص هم الذين يجرؤون على تطويع الفن للالتزام، لأن القيمة التعبيرية أم القيم الجمالية.

ولو فرض أن الإعراب عن المعاني هو مميزة الكاتب التي لا يشاركه فيها غيره لما كان ذلك مخصصاً له بقابلية الالتزام، لأن الالتزام ارتباط بقضية وليس هو صفة من صفات التعبير، بل أي صفة من صفات التعبير تقبل الارتباط بقضية.

ولنبحث بعد هذا المطالب التعبيرية في فن السينما، ففي الثلث الأول من القرن العشرين نودي بأن تكون السينما (الفن السابع).

وهذا النداء جاء رغم علمهم المسبق بأن السينما ألصق بالفنون التشكيلية، لأن أكثر عناصرها الشكل واللون والصورة.

وحققت التجربات السينمائية قبولها للتمذهب الأدبي والفني.

فعلى سبيل المثال: التجريدية من مذاهب الأدب والفن، ولكن السينما غير خالصة للتجريد وإلا لكانت مجرد أفلام كرتونية أو صور متحركة.

بل النص الأدبي عنصر أساسي في السينما، ولكن الصورة واللون والشكل كل ذلك يأتي بالتبع، وهو من إبداع المخرج ليظهر مدلول النص بتعبير سينمائي.

أي بتركيب صور لو استطاعت الكلمة التعبير عنها لكان التعبير بالصورة المثل الأعلى للمتعة والبراعة.

إن في أجهزة التصوير السينمائي ما يسمى بالسينما (السكوب) و (التكنيسكوب) اللذين يكثفان عرض صور الأشياء ثم يعيدانها إلى حجمها الواقعي.

وهناك جهاز (الزوم) الذي يقرب مسافات الرؤية للصور المتباعدة.

وبهذا يصح أن السينما تحقق قيماً تعبيرية لا تتوفر في الفنون الجميلة الأخرى.

وهذه الأجهزة السينمائية مع أجهزة غيرها تيسر للمخرج عملاً إبداعياً متميزاً حينما يستطيع رسم مالا يستطاع تصويره من الأخيلة والأفكار التي يجيش بها خاطر الفنان كاتب النص أو خاطر السينمائي المخرج.

ولهذا كان مصور السينما شريك المخرج وكاتب النص في بلورة الفن السينمائي.

ومن ثم يكون الفيلم حضوراً حسياً وتكثيفاً تعبيرياً بمختلف وسائل التعبير.

ويتفاعل المشاهد مع الفيلم بتناغم حواسه وملكات فهمه ومقومات وعيه فيخرج بوعي أعمق من الانطباع الحسي والفهم الفكري.

ويسمو هذا الوعي ويتكثف حينما يكون الجمهور نموذجاً فريداً في ثقافته وفنه.. حينما يدرك مدى قبول التعبير السينمائي للتمذهب الفني على نحو التمذهب في الأدب والفنون الأخرى.

وقبول التعبير السينمائي للتمذهب من الأبجديات في تجربة المختصين.

بيد أن المشاهد الشرقي ـ وبالأخص العربي ـ غير مستعد ثقافياً للاستمتاع بمشاهد تنطوي على غيبيات الرموز التي يتمذهب لها الفن التشكيلي مثلاً.

إن المخرج قد يصور طائراً على غصن يقابله صورة فم ليجرد معنى الغناء.

ولكن الشرقي لا ينسجم كثيراً مع هذه الدلالة، لأنه يرهن متعته بفهم المدلول الرمزي الذي قد يتأخر بحكم تعاقب المشاهد ديناميكياً.

وكذلك أذكر قضية الشكل والمضمون والمدلول حسب مطالب الجمال والفكر فإنها تنقسم إلى مذاهب حسب الاكتفاء بأحد تلك العناصر في الاعتبار أو تغليبها.

إن الشكل هو المنبَثق لمتعة المشاهد الشرقي، وكذلك المضمون إذا كان سريع الإفهام في أجزاء المشْهَد المتعاقبة، لأن المشاهد يتشوق إلى حل العقدة.

لهذا أقول : إن السينما التي تلح على تمذهب فني في تعبيرالصورة واللون والشكل : لا أتوقع لها نجاحاً سريعاً في شرقنا العربي، لأنها تعلق المشاهد في تحفز يتأزم لتفكير لم تتهيأ له ظروفه الثقافية.

فحينما يرى المشاهد العربي ممثلاً يسير بصمت في شارع طويل غير مطروق ربما لا يهتدي تفكيره إلى المدلول بسرعة تناسب تعاقب المشهد.

وربما اضطر إلى قطع تفكيره منذ مفاجأته بمشهد آخر، وربما واصل تفكيره ففاته مدلول المشهد الثاني.

وكل هذا لا يناسب الشرقي، لأنه يريد أن يستمتع بفهم سريع يمكنه من المتابعة، ولا يستطيع رهن متعته بإحساس جمالي متوقف على تفكير متأزم.

وقد يفلس من الفهم فيكون إحساسه بالجمال سطحياً.

والعربي أمام لوحة تشكيلية ثابتة يستطيع أن يهتدي بعد عشرات أو مئات التأملات إلى مدلول اللوحة، لأنه ليس هناك مشاهد متعاقبة تستفزه.

ولا يهديه إلى فهم سريع أن يكوِّن ثقافة تشكيلية كأن يعرف بأن اللون الأحمر يدل على الوحشية أو النشاط، وأن اللون الأزرق يدل على الهدوء والعاطفة، وأن اللون البني يدل على الحذر والتوقع.

وذلك أن دلالة الألوان غير ثابتة وهي في جدلية العلاقات التي يبتكرها الفنان.

ويميز الفن السينمائي عن فني التصوير والنحت: أنه يحرك الأشكال والألوان.

وفي هذا إثراء للوعي وتعميق لإحساس حاسة البصر.

و يتوسل الفن السينمائي بخداع البصر فيضيف قيماً تعبيرية جديدة.

ودرج الذوق الشرقي على أن يطلب في الفيلم حبكة وعقدة مثيرة يستمتع أو يعتبر بحلها.

ولكن فن القصة وأخواتها حنك الذوق العربي فلم يسلبه العقدة تارة، وتارة جعلها نتيجة يحسها المشاهد في وعيه كأن يشاهد أحداث بطل يتحدى الصعاب وحده و يناضل كل مظهر متصلب يتحدى طموحه أو مظهر منوم يسلب طموحه.

ثم تنتهي حياة البطل بالعدمية أو الفشل دون عون من المجتمع الذي ناضل البطل من أجله أو إحساس منه بفادحة الخطب.

فليس ها هنا عقدة، ولكن المشاهد يستنبطها من وعيه، وهي أن البطولة الفردية لا تجدي.

وهذا نوع من الفهم السريع لا ينغص على الشرقي متعته.

وإذا اعتبرنا السينما لغة تعبير ـــ وهو اعتبار صحيح:ـــ فإننا نجد ضروب التعبير الأخرى لا تستحضر كل منافذ الحس.

فأنت تسمع كلام محدثك فلا تحتاج إلا إلى إصغاء السمع لتستوعب الحروف.

وقد تعتصر ذاكرتك في النادر إذا غاب عنك المعنى المعجمي، وبمجرد علمك بمعناه تحضر صورة المراد في ذهنك، لأن اللغة رمز لما هو في ذهنك.

إلا أن هذا الوعي نتيجة إحساس واحد حاصل من حاسة السمع.

وقل مثل ذلك فيما تراه فتقرؤه كالحروف، أو تراه فتفهمه كاللوحات التشكيلية.

أو ما تراه وتسمعه معاً كحركات الرقص.

أما السينما فهي الشكل الأكمل لضروب التعبير، لأنها تجمع بين وسائل الحس وملكات الفهم، وتجمع بين ضروب التعبير.

وبهذا تكون السينما وعياً إنسانياً أكمل.

إن الكاميرا في السينما التي اعتبرها (الكسندر استروك) قلماً: تنقل القضية زماناً ومكاناً، إنها زمكانية التعبير.

فهذا أحفل من نوعية التعبير التي لا تستجمع الحس والوعي.

والكاميرا لا تنقل أي زمان ومكان، بل تنقل وفق علاقات جدلية يفقهها المشاهد بفكره ووعيه.

وفي السينما حوار وغناء ولون وشكل: أي تكثيف تعبيري يصطفي القيم التعبيرية للصوت والصورة والرمز الذي هو علاقة بين صوت وصوت وبين صورة وصورة، وبين صوت وصورة.

المشاهد حينئذ يجمع معاني ويستنبط أفكاراً بأكثر من ضرب تعبيري بتناغم مشترك.

وبهذا يكون نص الفيلم المكتوب والسيناريو المكتوب مادة خام بدائية للعمل السينمائي وإن كان قمة العمل الأدبي.

ذلك أنه قمة لما كان المجال مجال التعبير اللغوي والأدبي فحسب.

ولكنه أصبح ثانوياً في السينما، لأن التعبير اللغوي والأدبي أحد عناصر السينما وليس جميعها.

وإذ صحت هذه الحقيقة فمن المناسب أن ألفت نظر أحبائي من المخرجين في التلفاز السعودي إلى أنه ليس من أخص خصائص المخرج أن يطوع إمكانات التكنولوجيا لنقل المشهد الذي اقترحه كاتب النص بقياس زمني وكمي محدد حينما يقبع في غرفة المراقبة والإنذار.

ليس عمل المخرج عملاً حرفياً ــ بكسر الحاء وفتح الراء ــ يتدرب عليه ويطبقه كما أتاحت له الممارسة.

إن من صميم عمله ابتكار ضروب التعبير السينمائية التي تُطوع لها إمكانات الممارسة والحرفة.

من واجب المخرج أن يكون فناناً بطبعه، و يكون تطويع إمكانات التكنولوجيا من وسائله و يكون ذا خبرة بالنظريات الأدبية والفنية والجمالية.

ولعله من المبالغة الآخذة بأبعد الطرفين مادعا إليه أصحاب نظرية (الفيلم النقي)، وهو أن لا يكون الفيلم نصاً أدبياً مكتوباً، بل مادة مسجلة مباشرة.

أي أن يقوم المخرج مقام كاتب النص، فيسجل العمل بآلته.

وهذا المذهب يحدُّ من تقنية العمل الفني، و يدعو إلى ارتجال البداية.

ولهذا أرى هذا المذهب غلواً يطامن من عظمة الفن و يشوه محياه.

والطرف الذميم الآخر أن يكون المخرج في حضانة كاتب النص يقتصر على تصوير الأماكن والديكورات، أو يتعسف في استعمال سلطة المهنة فيشاغب كاتب النص بما يعاكس هدفه وتقنيته الفنية بتضخيم الصور أو صخب الأصوات أو التصرف في اللهجة أو عكس ذلك من وسائل التزييف البصري والسمعي مما يجعل العمل الفني مبالغاً فيه دون مسوغ فكري مقبول.

إن كتابة النص بلغة أدبية ــ بغض النظر عن نوع اللغة من عربية أو محلية ــ شرط أساسي فيما أرى.

وإذا لم يكن المخرج هو كاتب النص : فلابد أن يكون على مستوى يؤهله لمشاركة كاتب النص في فهم عمله الإبداعي برؤية فنية ورؤيا نظرية.

وإنما يشارك الكاتب مشاركة فعالة عند تحويل النص من القراءة إلى المشاهدة.

على أن لا يحيف على أهدافه وتقنيته إذا كان النص قائماً بشرطه الأدبي والفني.

بل يوفق بين ضروب التعبير في المشاهد، فيأخذ من دلالة الصورة أو الرمز ما يحد من دلالة اللغة والإسهاب في عمل الأديب.

وإنما أقول لكم في هذه العجالة: إن المخرج مشارك فعال في لغة الفيلم الأدبية، وإن المخرج مطلوب منه إبداع مستقل في المادة المصورة، وبهذا يكون مخرجاً حقيقة لا مجرد منفذ.

وإننا إذا نظرنا إلى مادة الفيلم نظرة أدبية مستقلة قبل أن تكون فيلماً: فإنما ننظر بمقاييس الأدب.

فإذا أصبح فيلماً صرنا ننظر إليه بخصائص العمل الفني السينمائي، وهي أعم من خصائص العمل الأدبي.

و يزعم كثيرون من المعاصرين أن مفهوم الحداثة في الإبداع الفني لا يعني مجرد التسلية أو الدرس الأخلاقي.

وإنما مفهوم الحداثة أن يكون العمل الفني كتلة موحدة تثير التوتر الداخلي بحيث يغدو للعمل تأثيره الحسي والفكري العفوي.

وإنني لأسأل صادقاً صاحب هذا الزعم: هل يريد أن الكتلة بديل من التسلية أو الدرس؟

أو بمعنى آخر أوضح أقول:

هبوا أن العمل الفني كما ذكرتم (كتلة موحدة تثير).

ولكن ذلك التوتر الداخلي الذي يحدث تأثيراً حسياً وفكرياً: ماهي حقيقة تأثيره؟

إن هذا التأثير لا يخلو من أن يكون مجرد متعة أو طقساً أو درساً أو هن مجتمعات.

إن عبارتكم هذه تكييف لأثر العمل الفني وليست إحلالاً لبديل عن مضمونه المألوف.

إنه تكييف يميز فنية العمل، ولا تطلُعُ لفنية العمل من غير طرق باب النظرية الجمالية.

ولست والله أعلم أين أجد العمل الفني إن لم يكن إثارة بقيم دينية أو فكرية أو خلقية أو جمالية.. إن لم يكن أرقى وسيلة للتوجيه أو التثقيف أو المتعة بالطرافة والجمال والإبداع.

إن اصطياد العنقاء أسهل من ابتغاء عمل فني لا تكون إثارته بغير هذه الحقول.

لهذا أقول : إن الجمالية مطلب أساسي في السينما، بل هو شرطها لأن السينما تعبير ووعي بتوسلات جمالية.

وإنما المحذور أن تكون تسلية فحسب، أو أن يكون الهدف فيها ضئيلاً غامضاً.

إن الجمالية شرط أساسي لهوية السينما.

وشرطها الالتزامي أن تكون ذات أهمية دينية أو اجتماعية أو سياسية أو فكرية أو تثقيفية.

أما السينما الخالصة للمتعة والتسلية فإنها توسع دائرة الفراغ في حياة الجمهور وتبعد المتخصص عن مجاله أكثر من خطوة.

والسينما أبلغ من خطابة المذيع وتزويق الصحفي؟ لأنها تحشد البعد الزمني للمتغيرات في تعاقب مكاني أمام المشاهد.

وفي السينما ميزتان:

ميزة الرؤية الفنية، وميزة التعبير.
فميزة الرؤية بوسائل فكرية وفلسفية.
وميزة التعبير بإحساس جمالي.

فميزة التعبير خالصة لقيمة الجمال، وميزة الرؤية مشروطة بعنصر جمالي.

ولا ريب عندي أن السينما وسيلة فنية لتكوين جمهور يقبل الالتزام بسحر الفن وتحت تأثيره إذاكان الفيلم ملتزماً.

والوجه في ذلك : أنها تربي ذوق المتفرج فلا تقبل التوافه في حياته.

كما تمهد للإبداع الذكي فتتيح للموهبة ممارسة إبداع رائع.

ولهذا كان شعار (چورچ سادول) : أن ترتبط السينما بواقع الأمة وفعاليةالشعب(٣).

---

(٣) أدعو إلى التعبير بالرعية بدل الشعب، لأن ذلك هو الاستعمال الشرعي.

وإنما جاءت العقيدة بأن السينما وسيلة تسلية من ظرف نشأتها، فقد كانت عوضاً عن وسائل ترفيهية كالمقاهي والملاهي وألعاب الشطرنج والضومنة والورقة.

إلا أن هذا لا يعني أن السينما مشروطة بظرف نشأتها، لاسيما أن هذا الظرف وجد عند العرب فحسب.

أما السينما في حقيقة نشأتها فقد كانت مرتبطة بقيم الفن والأدب، فهي مسرحية مسجلة، وهي لغة تشكيلية لبعض مدلولات النص المسرحي.

وهي تتمذهب بالمذاهب الأدبية والفنية، فلها ماللأدب والفن، وعليها ماعليهما.

وقد يرسم الفنان قلباً تندلع منه النيران وبجانبه رسم ليراع، فنأخذ من ذلك تجريداً لمدلول رومانسي.

ومثل ذلك مافقهه المتحاكون من تمثال ملك الفراعنة (خفرع) لأنهم رأوا عينية مفتوحتين ممتدتين.

ففهموا من ذلك أن نظراتها تمتدان وراء كل ماهو فان كما لو كانت موجهتين نحو الخلود.

قال أبو عبد الرحمن : قد يكون ناحت التمثال قاصداً لذلك، وقد يكون حاكياً للواقع دون تجريد، لأن روح الميت تشخص في المشاهدة البشرية الدائمة.

إنني لا أنكر التجريد في الفن، وإنما أقول: إن المستبعد واقعاً المستكره تصوراً أن تكون الزخارف والرسوم في تاريخ العرب والمسلمين تحمل مدلولاً رمزياً تجريدياً.

مع أن كتّاب مجلة المعرفة السورية حاولوا أن يصبغوها بصبغة المذهب التجريدي(٤).

محيي الدين صبحي في افتتاحيته يرى أن الفن العربي نزوع إلى المطلق، لأن الأشكال الهندسية المجردة أو الأغصان المتكررة ليست شيئاً سوى تعبير الإنسان العربي عن

---

(٤) عدد ١٣٤.

إحساسه بالأبدية المجردة، وبالعودة الأبدية التي تميز حياة الطبيعة، وبالإيقاع المتكرر والمتجدد أبدا للحياة السرمدية بلا ابتداء ولا انتهاء.

ويأتي آخر اسمه **(انجي أفلاطون)** فيشرح لنا الفن العربي التجريدي من خلال شرحه لعقيدتنا، فيقول:

وجاء الإسلام ديناً قوياً عملاقاً بلغت فلسفة الوحدانية فيه كمالها وتمامها، ووضعت الخالق والمخلوق في مكان فريد لم يسبقها إليه أي فلسفة أخرى.

وتجسدت فكرة التجريد في نمط عبقري، فالخالق سبحانه لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد.

هي إذن فلسفة التصوف والفناء في المطلق.. فلسفة النظام والتنظيم المحكم.

وبديهي أن يكون لهذه الفلسفة وهذا الفكر فن ذو خصائص مميزة، وكانت هذه الخصائص بالفعل هي التجريد بناء على الصقل والتنظيم. اهـ.
وتابع أفكاره بأسلوب إنشائي الدكتور **صالح رضا** بمقالة عنوانها **(التجريدية في الفن الإسلامي)**، وزعم أن عقيدة الإسلام في ذاتها فكر مجرد.

وقال طارق الشريف : فالزخرفة العربية تسعى للتأكيد على ماهو مطلق عن طريق تكرار شكل نسبي حسي، وهي علاقات جمالية خطية محيرة بتداخلها تدلنا على السرمدي اللامتناهي.

قال أبو عبدالرحمٰن : الدافع لهؤلاء في كل ماكتبوه ــ على افتراض حسن النية ــ هو تأكيد الذات العربية التاريخية في مجال الفن التشكيلي.

وباستثناء الشعور بدلالة الألوان فإن الزخرف العربي والرسم العربي لا يعني شيئاً ألبتة سوى جمال المنظر.

وقد أدركت في قريتي مزخرفي البناء بوضع الشرفات والأصباغ والخطوط لا يملكون أي دلالة سوى التجميل جرياً على سنة الأسلاف.

ولو كان لهم هدف تجريدي لكانت لهم نظرية مكتوبة.

والظاهر ـ والله أعلم ـ أن الهدف لهذه المباحث جعل التنظير الفني وسيلة للتبشير أو التشكيك، لأنهم أقحموا ذلك في جوهر العقيدة.

إنها علمانية يطفح بها الإناء.

ألا فليعلم هؤلاء أن العقيدة الإسلامية أبعد ماتكون عن التجريد، لأنها لم تكتف بأدوات النفي في سورة الإخلاص، بل نصوص الإثبات أكثر.. بل أثبتت سورة الإخلاص أنه أحد صمد.

إن العقيدة تشجب التعطيل لأنه تجريد كافر، وتنفي التشبيه والتمثيل لأنه إثبات لغير المراد.

وإنما التجريد عند من يجعل الأب والابن وروح القدس إلاهاً واحداً!!.

ويجعل هذه الخرافة (أمانة) لايحل تفسيرها. ولست والله أدري من أين فهم (انجي أفلاطون) دعوى التصوف والفناء في المطلق، وأن الخالق والمخلوق كل في مكان فريد؟!!.

من أين فهم واحدية الوجود من سورة الإخلاص؟.
إن السورة الكريمة بيَّنت أن الخالق أحد، وليس المخلوق كذلك.
وأن الخالق لم يلد ولم يولد لأن المخلوق يلد و يولد.
وأن الخالق ليس له كفؤ، لأن المخلوق له أكفاء.

وبإيجاز شديد فإن خمول موهبتنا في فرع فني أو رغبتنا عنه: لن يصيبها بمكروه أعظم وأفدح من التلاعب بعقيدتها.

ولقد اقتطع سارتر الشعر من فن الكلام وألحقه بالفنون الجميلة التي لا تقبل الالتزام أو أن تكون فن مواقف.

وقد أطال سارتر النفس في هذا بتحليل رائع وممتع، ولكنه غير مؤثر في الحكم.

لقد أوضح الفروق بين الفنون الجميلة كالأصوات والألوان و بين الكلام.

ثم أوضح الفروق بين النثر والشعر.
وروعة هذه الفروق أنها نظرة فاحص بلا ريب.

ولكن هذه الفروق ــ على روعتها ــ غير مؤثرة في نظرية الالتزام.
أي أنها فروق غير معتبرة في الحكم.

ولعلي أضرب مثالاً عادياً للفرق غير المعتبر حكماً من خلال قاعدة أو مبدأ أو نظرية ما.

فلو أعلنت مثلاً مبدأ ماكحرية الفكر وأنه من حق المجتمع: فلا يحق لك أن تستثني فرداً من أفراد المجتمع إلا بفرق مؤثر معتبر في المسوغات التي جعلتَ بها حرية التفكير حقاً اجتماعياً.

فلو حللت أفراد المجتمع وميزتهم بالفروق التي تميز بين الأبيض والأسود والقصير والطويل والكريم والبخيل والشجاع والجبان والصريح والمداهن: لم يكن أي فرق من هذه الفروق مؤثراً في حرمان فرد ما حقه من حرية التفكير!

ولكن بعض هذه الفروق قد يفيد في معرفة نوعية التفكير الذي يتمتع به الفرد، ولا يسقط حقه في التفكير!

فقد يكون رأي الجبان والبخيل أقرب إلى الحزم!.
وقد يكون رأي الكريم والشجاع أقرب إلى المغامرة!
إلا أن هذا الفرق غير مؤثر في إلغاء حرية التفكير.
بل لعل من مسوغات حرية التفكير اختلاف النوازع التي تنشأ عنها الآراء.

ثم قد تحلل المجتمع إلى عاقل ومجنون ومفكر وبليد، ومتعلم وجاهل، ومستقيم وشاذ السلوك.

وبهذا التفريق تستطيع حرمان أحد أفراد المجتمع من حرية الفكر الذي يؤخذ به في الشورى أو يتاح له المجال في الشورى إذا كان مسوغك في حرية التفكير:

أن الفكر ممن يملكه!!.

فهذا هو الفرق المعتبر المؤثر في الحكم.
وما ظل الفرق غير مؤثر في الحكم فهو غير معتبر في إرساء النظرية أو هدمها.

ومع هذا قد يكون تحليلاً رائعاً على أنه عمل ثقافي أو فكري خارج عن القضية.

وسارتر فرق بين الشعر والنثر، وبنى على هذا الفرق الحكم بأن الشعر لا يقبل الالتزام بخلاف النثر.

فكان تفريقه عملاً ثقافياً فكرياً تحليلياً رائعاً.
وكان حكمه غير مؤثر في النظرية.

فمن الفروق التي ذكرها سارتر بين الشعر والنثر: أن الناثر يستخدم الكلمة، أما الشاعر فيخدمها.

وبعبارة ثانية : أن لغة الشاعر غاية، ولغة الناثر وسيلة إلى غاية.

وبعبارة ثالثة : أن الكلمة عند الشاعر شيء بينما هي عند الناثر دلالة على شيء.

ويشرح سارتر هذه الظاهرة الفارقة بقوله: «النثر لحظة خاصة من لحظات العمل».

والتأمل في الكلمات من عمل الشاعر وحده.
أما الناثر فليس من غايته التأمل البحت.
إن التأمل والنظر العقلي ميدانهما الصمت.
وغاية اللغة الاتصال بالآخرين والإفضاء إليهم.
إذن ليس من المعتبر في الكلمة : أن تكون تروق في ذاتها أو لا تروق.

وإنما المعتبر أن تكون تدل دلالة صحيحة أو واضحة على بعض الأشياء أو بعض المبادىء.

ونتيجة لذلك نكون على ذكر من فكرة من الأفكار التي علّمنا إياها بعض الناس عن طريق الكلمات دون أن نستطيع ذكر كلمة واحدة من الكلمات التي تعلمنا الفكرة بواسطتها.

إذن اللغة مجرد وظيفة (وسيلة).
ولهذا يصف هدف الناثر بقوة التعبير:
أي الدلالة على قصده».

قال أبو عبدالرحمٰن : هذا موجز كلام سارتر بتصرف واختصار وتقديم وتأخير لم يخل بشيء من مراده، وإنما أردت التبسيط وتذليل الفكرة للقارىء.

وحينما أتناول شيئاً من قمم الفكر الأوربي بالنقد والمحاكمة : فلا أريد بذلك أن أرفع رأسي ليعرفني الناس، ولا أدعي فضل عبقرية وحضور شاهد!.

وإنما أدعو ــ بلسان الحال ــ أبناء بلدي إلى الاعتزاز بمواهبهم الفكرية الفطرية، وأفرحهم بأن الموهبة حظ مشاع، وأن العربي ليس أقل حظاً من عبقرية التفكير إذا نفض برأسه الشامخ عقدة الاستسلام والائتمام بفكر كل حائر أو مضلل أجنبي!

إننا نستفيد من تحليل الأجنبي ونحس بالنهم الشديد إلى معارفه ومعلوماته، ولكننا عند الحكم نعود إلى مواهبنا الفطرية ــ التي هي أرقى المواهب البشرية ــ فنأخذ الميزة من المجمل، ولا نضيع إيجابية التفكير في بهر المعلومات الحادثة المستجدة!

ولقد بينت في كتابي «هموم عربية» بأمتن برهان : أن الأمة العربية ليست من الأمم النامية في مواهبها الفكرية ومهارتها الحرفية، بل هي من الأمم المتفوقة.

ولكن الظروف التاريخية السيئة والقوة العسكرية عزلت ــ بمنطق القوة ــ العربي عن ممارسة موهبته ومهارته في الأمور المادية.

وبقيت للعربي عبقريته في الأمور النظرية لو تخلص من عقدة النقص!
هذا استطراد لا بأس به ونعود إلى ماكنا فيه.

إن ماذكره سارتر من فرق : ليس دائماً من الناحية الوجودية، وليس معتبراً من الناحية الحكمية.

فخدمة الكلمة ليست من خصيصة الشاعر لأن الناثر الفني يخدم كلمته قبل أن يستخدمها.

وكون الشاعر أو الناثر الفني يخدم الكلمة : لايعني أنه لايستخدمها، ولا يعني أن الكلمة التي جعلها غاية ليست وسيلة لغاية أخرى.

فالثالث غير مرفوع هاهنا.

أعني : أن القسمة غير محصورة في ثنائية «الوسيلة والغاية».

بل هناك قسم ثالث، وهو أن يكون الشيىء غاية في ذاته وسيلة لغيره.

من المقطوع به أن الشعر ــ والنثر الفني أيضاً ــ تكون اللغة فيه غاية في ذاتها وليست وسيلة لغاية أخرى.

كما نجد عند الأسلوبيين وأصحاب محضية الفن.

ولكن ليس معنى ذلك أن الشعر والنثر الفني لا يكونان إلا كذلك حتى ندعي أنهما غير قابلين للالتزام.

بل يكون للشاعر والناثر الفني موقف يلتزم به، ولكنه لا يتوسل إلى التعبير عن موقفه بلغة عادية مباشرة، وإنما يتخذ فنية التعبير غاية له.

وتكون هذه الغاية في النهاية وسيلة للتعبير عن موقفه!

إن الشاعر الملتزم، والناثر الفني الملتزم يخدم كلمته ليستخدمها!.

وحكم سارتر حكم أرعن في منتهى الغباء لا يستحق صرف الجهد في محاكمته، لأنه يلغي واقعاً محسوساً أظهر من الشمس وهو كثرة الشواهد من الكلمات الملتزمة شعراً ونثراً ــ بغاية فنية!!.

بل الشواهد ثرية بالفنون الجميلة الملتزمة!!.

وإنما استحق هذا الحكم الساذج شيئاً من المناقشة، لأنه قائله علم من أعلام الفكر المعاصر، ولأن تحليلاته رائعة تفيدنا ثقافياً في غير نظرية الالتزام.

وقول سارتر: «الكلمة عند الشاعر شيىء بينما هي عند الناثر دلالة على شيىء»:

حكم يصدق فقط على الأسلوبيين وأصحاب محضية الفن.

أما الشاعر فالكلمة عنده شيىء ودلالة على شيىء في آن واحد.
هي عنده شيىء لأن فنية الكلمة غاية إحساسه الجمالي.
وهي عنده دلالة على شيء لأنها تعبر عن موقف أو توحي به!

إن الكلمة العادية في الغالب تكون أوضح بالمقصود وأسرع إليه.

أما الكلمة الفنية فقد تكون أوضح وأسرع من الكلمة العادية، ولكنها في الغالب لا تدل على المقصود إلا بغموض وبعد يجليه و يسرع به كشف المتلقي الموهوب.

ولهذا فالكلمة الفنية أرقى وسائل التعبير عن المواقف، لأنها اتخذت غاية لتكون وسيلة للمضمون الأيدلوجي.
والتأمل في الكلمة لتكون تعبيراً فنياً: لا يعني أن الكلمة ليست لحظة عمل.

ذلك أن الشاعر الملتزم تدفعه لحظة العمل إلى التأمل في الكلمة ليعبر عن مراده بإيحاء فني.

الشاعر الملتزم مبيت موقفه ليكشف عنه بفنية تقتضي التأمل في الكلمة.
لا ريب أن التأمل والنظر العقلي ميدانهما الصمت المطلق.
ولكن بعد لحظة الصمت يكون التعبير.
إما تلقائياً بلغة عادية.
وإما فنياً بلغة احتاجت إلى لحظات أخرى من الصمت للتأمل والنظر العقلي.

وقد تكون اللغة الفنية تلقائية أيضاً.

وغاية اللغة ــ عند الناثر والشاعر ــ الاتصال بالآخرين والإفضاء إليهم ماظل للمتكلم موقف يعبر عنه، وما ظل قلّبا ــ بتشديد اللام ــ لا موقف له، وما ظل مثرثراً.

فالاتصال والإفضاء معنيان لا أثر لهما في نظرية الالتزام.
وإنما يتجدد الالتزام بنوعية الاتصال والإفضاء مضموناً لا وسيلة.
أما الوسيلة فقد تكون عادية، وقد تكون فنية.

ونظرية الالتزام لا تتحدد بكون الكلمة تروق في ذاتها، أو بكونها ذات مدلول واضح.

إنما تتحدد نظرية الالتزام بصحة دلالة الكلمة على الموقف سواء أكانت إيحائية أم مباشرة.

وإنما يكون الالتزام فنياً حينما تكون الكلمة تروق في ذاتها.

وليس خلافنا مع سارتر في دعوى أن الالتزام قد يكون بلغة مباشرة يعبر عنها الكاتب غير المتقصد لفنية التعبير.

وإنما الخلاف معه في دعوى أن الشعر لا يقبل الالتزام.

وقد أثبت لكم أن الشعر والنثر الفني يكون لهما مضمون ومدلول غير مجرد الإحساس الجمالي، فإذا تحقق المدلول تحققت قابليته للموقف.

إن الشاعر الملتزم يخلص في اتخاذ الكلمة غاية يخدمها بمطلب الإحساس الجمالي ولكنه مصمم على أن يكون ذلك الإحساس مثيراً أو غارساً لموقف في العقل والعاطفة.

ولست أدعي أن الكلمة الفنية أقدر على البرهنة على الموقف، ولكنها تقنع به بسحر الفن، فإن قدرت على البرهنة عليه فهي أبلغ أثراً من اللغة العلمية المجردة.

فكوننا نذكر أو نتمثل الفكرة وننسى الكلمات التي عبرت عنها: لايعني أن الشعر غير قابل للالتزام، وإنما يعني أن الموقف قد يحفظ وتنسى الذاكرة اللغة الفنية التي عبرت عنه!

ونسيان فنية التعبير قضية غير قضية قابلية الفن للالتزام.

ولا ضير على سارتر إذا جعل «قوة التعبير» تعريفاً لما حقق «قصد المتكلم» فلا مشاحة في الاصطلاح.

وإنما قوة التعبير التي عناها سارتر قد تكون عادية، وقد تكون ممتعة لأنها فنية.

وهذا يعني قابلية الفن للالتزام.

والجمال الغاية له دلالة تعبيرية كما أن للكلمة معنى غير فكر الكلمة.
يقول هيجل :

«يبدو الاسم غير جوهري بالقياس إلى مدلوله الذي هو جوهري».

وهذا المعنى جعله «سارتر» تكأة له ليبرهن على أن الشعر غير قابل للالتزام، وأن الالتزام للكاتب، لأن عمل الكاتب الإعراب عن المعاني، وميدان المعاني إنما هو النثر!

أما الشعراء فيترفعون باللغة عن أن تكون نفعية ويريد سارتر بالنفعية الدلالة العرفية المباشرة.

يقول سارتر: وحيث أن البحث عن الحقيقة لايتم إلا بواسطة اللغة واستخدامها أداة.

فليس لنا إذن أن نتصور أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أو عرضها.

وهم لا يفكرون كذلك في الدلالة على العالم وما فيه، وبالتالي لا يرمون إلى تسمية المعاني بالألفاظ، لأن التسمية تتطلب تضحية تامة بالاسم في سبيل المسمى.

قال أبو عبدالرحمٰن : هذا معنى كرره سارتر كثيراً، وعادته أن يعيد نفس المعنى بألفاظ مختلفة.

ولقد أخطأ سارتر في قصره الإعراب عن المعاني على الكاتب وحده، وأخطأ في جعله النثر ميدان المعاني وحده.

بل كل من تكلم عن مراده، وكل من يعني شيئاً ويتخذ الكلام وسيلته: فلابد أن يكون كلامه إعراباً عن المعنى.

إلا أن الإعراب عن المعاني يكون بكلمة قاموسية مباشرة، ويكون بإيحاءات لفظية أو جملية تنطبع في الشعور فيفهمها العقل، أو يستنبطها الفكر من وسائل مادية موضوعية.

والإيحاء ــ وهو إعراب عن معنى ــ طريقة الشاعر والناثر معاً.

وسارتر نفسه يعلم هذا إلا أنه جنح (بالإرادة المتحكمة لا الفكر) إلى أن يحجر على الإيحاء حقه في التعبير عن المعاني فقال:

«فليس الشعراء بمتكلمين ولا صامتين، بل لهم شأن آخر، وقد قيل عنهم:

إنهم يريدون القضاء على سلامة القول بمزاوجات وحشية بين الألفاظ.

وهذا خطأ، لأنه يلزم لذلك أن يزجوا بأنفسهم في ميدان الأغراض النفعية للغة ليبحثوا فيها عن كلمات توضع في تراكيب غريبة.

وعلى أن مثل هذا العمل يتطلب وقتاً لا حد له لا يتصور التوفيق بينه وبين الغاية النفعية للغة: فإن الكلمات تعتبر آلات تستخدم، وفي الوقت نفسه يجتهد في انتزاع هذه الدلالة منها.

قال أبو عبدالرحمٰن : «لاصامت ولا متكلم» ثالث مرفوع لا يقبله التصور.
والمعنى الذي كرر سارتر الحديث عنه ذو ثنائية لم ينتبه لها.

فهناك المعنى اللغوي، والمفردة في القاموس ذات أكثر من معنى، وهي أعم من مراد المتكلم.

وهناك المعنى الذي في ذهن المتكلم ويريد أن يعبر عنه: أي مراد المتكلم، وهو أخص من دلالة القاموس.

والالتزام انتماء لموقف عن حرية فكرية يعرف بالسلوك وبالقول.

وعرفانه بالقول: أن لا يكون ثم تناقض في الأقوال التي تعبر عن المواقف، وأن يكون الموقف مفهوماً من القول.

إذن كل قول مفهوم فهو قابل للالتزام.

فالتزام الكاتب ــ غير فني التعبير ــ يتم بكلام يعبر فيه عن مراده بسياق يفهم باللغة والنحو والفكر والقرائن بحيث يحدد معاني الكلمات القاموسية العامة.

وغرض الكاتب الملتزم أن يعرِّف بمجهول يجهله المخاطب أو يقل تصوره له فوسيلته الكلمة القاموسية المباشرة أو السياق النحوي المباشر.

وقد يكون غرضه أن يبرهن على معروف و يقنع به فيضيف إلى وسيلة اللغة والنحو أداة الفكر والحس والأقيسة.

وهو يحرص على المباشرة وسرعة الإيصال إلى المتلقي.

أما الشاعر والناثر الفني الملتزمان فغرضهما التعبير عن المراد الذي ير يدان الالتزام له ولكنه لا يقصد التعبير المباشر وإنما لديه التزامات فنية تحقق جمالاً لتعبيره عن موقفه، ولولاها لاستراح للتعبير المباشر.

وأهم عنصر فني الإيحاء إيحاء يحرك المشاعر ويهب القلب طمأنينة وإيماناً بالموقف.

وهو بعد ذلك حر يص على توسيع جانب الدلالة بالتماسه إيحاءات فوق طاقة المضامين اللغو ية المباشرة أو الإيحائية المستهلكة.

إن الشاعر الملتزم ذو رسالتين أولاهما الأمانة مع موقفه، وأخراهما إرهاق الفكر والموهبة في خدمة الأداء الفني الذي يخدم التزامه.

أما أن الشعر لايقبل الالتزام ــ وهو أداة تعبير ــ فدون ذلك خرط القتاد.

وسارتر في كلامه الذي نقلته لكم يعرض بالسر ياليين ولا يهمنا هذا التعر يض، لأننا لسنا بصدد التمذهب الأدبي والنظر يات الأدبية في وسائل الأداء.

وإنما يهمنا أن كل وسيلة للتعبير ــ صامتة أو ناطقة ــ إذا قدرت على إفهام المراد فهي قابلة للالتزام.

أما كون النظر ية السر يالية مقبولة أو غير مقبولة فكر ياً أو جمالياً فأمر آخر غير موضوع قابلية الالتزام.

وطول الفاصل الزمني بين تحقيق وسيلة الأداء للشاعر السر يالي و بين قوله للشعر، وكذلك طول الجهد لفهم المتلقي : كل ذلك لا ينفي قابلية الالتزام، وإنما يعني بُعد الإيحاء وتعقده، وهذا يقبل أو يرفض من وجهة نظر فنية.

أما الالتزام فتحقق بتحقيق المدلول مهما بعد.

و يشير سارتر في كلامه إلى مقارنة بين الشاعر والناثر ملخصها كالتالي:

«الكلمات عند الشاعر أشياء في ذاتها وعند الناثر علامات لمعان، فالناثر دائماً وراء كلماته متجاوز لها ليقرب دائماً من غايته في حديثه، ولكن الشاعر دون الكلمات لأنها غايته.

والكلمات للمتحدث خادمة طيّعة وللشاعر أبية عصية المراد».

قال أبو عبدالرحمٰن : لم يدع أحد أن الكلمة أطوع للشاعر حتى نحتاج إلى هذه المقارنة، بل الإجماع منعقد على خلاف هذا، وهو أن الكلمة أطوع للناثر.

والناثر بلا ريب يتجاوز معنى الكلمة اللغوي لينفذ إلى فكرة الكلمة بزيادة عبارات وشروح وتأملات فكرية.

ولكن هذه الميزة ليست حكراً على الناثر بل إن الشاعر يستطيع ذلك لو أراد، إلا أن رسالة الشاعر الفنية أن يأخذ من فكر الكلمة بالتخوم فحسب ثم يطبعه قناعة في القلوب والمشاعر.

وقد قلت لكم إن الشاعر يقنع بالمبرهن عليه ليكون المحصول العقلي إيماناً قلبياً، وليس من مهمته أن ينظم جدلاً وفلسفة وشروحاً.

إن جماهير الشاعر سئمت من مسلمات الحقائق والقناعات بالتعبير المباشر، وأرادتها إيحاءات غير مباشرة تحقق القناعة والجمال.

وأما زعم سارتر أن «الشاعر دون الكلمات لأنها غايته» فزعم لعمر الله لا يتحقق إلا في شعر غير معتبر المضمون، أما الخلو من المضمون مطلقاً فلا أتصوره.

وهذا الزعم حجة لسارتر على أهل محضية الفن الذين أرادوا أن يجردوا الشعر من الالتزام.

هذا الزعم حجة لسارتر لو قيل : «إن الشعر لا يكون إلا ملتزما»، فتكون محضية الفن ناقضة لهذا القول.

أما الواقع المشهود فإن الشعر يقبل أن يكون أدب مواقف ملتزماً، ويقبل أن يكون سلبيا فيكون غير ملتزم.

فإذا صحت هاتان القضيتان بطل أن يكون الشعر «غير قابل للالتزام». وهو الرأي الخاطىء الذي أتعب سارتر نفسه في المماحكة حوله.

إن الشاعر ــ من منطلق واجبه الفني ــ يجعل الكلمة ذاتها غاية له ليكون الأداء جميلاً.

فإذا كان شاعراً ملتزماً جعل الأداء الجميل تعبيراً عن موقف فجمع بين جعل الكلمة شيئاً وعلامة في آن واحد.

ومن آلاف الشواهد أذكر هذا المقطع من قصيدة «أنشودة المطر».

يقول السياب :
[كالبحر سرح اليدين فوقه السماء
دفء الشتاء فيه، وارتعاشة الخريف
والموت والميلاد والظلام والضياء].

سواء أكان موقف السياب مصيباً أم خاطئاً فهو شاعر ملتزم لقضيته الوطنية بالمنظار الذي يرى أنه الأصلح.

لم يقل لنا هذا الشاعر الملتزم مباشرة:
«إنني مبتهج للمناخ المنذر بتبدل الحال، ولكنني خائف من عنف وتجاوز يصاحب تبدل الحال.

ومهما كان الخوف فقد طال أمد الجفاف والظمأ والجوع فاشتقت إلى المطر الذي هو رمز تبدل الحال».

هذا موقف ملتزم لم يقله السياب مباشرة، وإنما قاله بأبلغ وأجمل إيحاء فني.

إنه يصور رؤية ضبابية ويشبهها بغيوب البحر دفئاً وارتعاشاً، وموتاً وميلاداً، وظلاماً وضياء.

وقد جمع لنا السياب بين فرحتين:
فرحة برؤيته التي يمكن التعبير عنها مباشرة بلا جمال.
وفرحة الإيحاء الجمالي.

قال أبو عبدالرحمٰن : ألا ليت سارتر استحى مرة واحدة عن جزمه الإرادي المتحكم القائل بأن الشعر غير قابل للالتزام.

فإن قال سارتر كيف علمنا أن الشاعر بالمعنى الإيحائي أراد ذلك المعنى المباشر: **فهذا دليل على أنه ــ لو لم يخترم ــ بحاجة إلى أكثر من درس ليتعلم كيف تُفهم دلالات الفن!.**

النظرية الجمالية

تعذر التعريف الجامع المانع، وتعذر تشخيص المعلوم: لا يعني الشك في وجوده، وأن له حقيقة تعرف بآثارها.

ذلك أن التشخيص إنما هو للمعلوم كما هو معلوم، وليس تشخيصاً للمعلوم كما هو موجود بإطلاق، إذ قد تقصر حقيقة المعلوم عن حقيقته كما هو موجود.

والتعريف الجامع المانع في جميع الأمور إما متعذر وإما متعسر كما برهن على ذلك شيخ الإسلام ابن تيمية ببراهين نيرة في رده على المنطقيين.

وهذه المرة يتعذر التعريف الجامع المانع — مع جلاء المعلوم وكمال العلم — لعدم استحضار الذاكرة لما يجمع أو يمنع.

وما في ذهن الإنسان ووجدانه أوسع وأدق من أن يحصيه التعبير الموجز بتعريف مانع جامع.

لهذا يعبر الإنسان عن مراده بالتقسيم والأمثلة والشرح، ويفيض في البيان كلما استزاده المخاطب إيضاحاً أو عارضه بإشكال.

وتمنع النظرية الجمالية على التشخيص واقتناص التعريف الجامع المانع ليس بدعاً، لما أسلفته لكم.

والمسلم به عند كل من عاني النظرية الجمالية أن هناك موضوعاً يوصف بأنه جميل، لأن فرداً أو أفراداً استجابوا بالاستحسان لجاذبيته[1].

وقد يستقبح سعد ما استحسنه زيد.

لذا يظل وصف الموضوع نسبياً.

وتقوم النظرية الجمالية على أساسين:

---

(١) قال تعالى في سورة البقرة: «صفراء فاقع لونها تسر الناظرين» فالموضوع بقرة صفراء، والذات الناظرون ولم يحدد ناظراً دون ناظر.

ومعنى هذا أن للجمال موضوعاً تسر به الجماهير.

أولهمـا : التصنيف الفئوي للمستحسنين أو المستقبحين من ناحية المواهب والثقافات والبيئات.

وآخَرهما : العلاقة بين صفات الموضوع وإحساس الفئات.

فالفئة العليا يُتخذ إحساسها مثالاً أعلى للإحساس الجمالي.

وبهذا تكون القيمة الجمالية مشتقة من قيمتي الحق والخير، فيحكم بها الموضوع، ويحكم بها على الذات الحاسة.

وهذا أمر تشهد به لغتنا، لأن العظمة والكمال من أمهات عناصر الاشتقاق لمعنى مادة الجيم والميم واللام.

وبنظرية الجذر اللغوي نجد الجمال والكمال مشتركين في الميم واللام.

والجمال الفني هو الظل العريض الوارف للجمال الطبيعي، ومع هذا نجد أروع صياغة فنية لوصف اللذة وتمجيد مفاتن المومس: يثير التقزز والقبح لأن الأصل الطبيعي ــ لاالظل ــ مستقبح مستهجن بقيمتي الحق والخير.
فهذا الفن مرفوض بالحقيقة الجمالية.

ومن يستجيب للقبح الفني يكون جماله ذاتيا مكتسباً من البيئة الخائبة.

ومع أن الجمال علم قائم بذاته، وفلسفته قائمة بذاتها، ومع تعذر تحديد وحصر معايير الجمال: فمن الممكن إعانة القارىء ببعض النظريات والمذاهب في الجمال ليكمل تصور بقية أجزاء النظرية إما بتأمله وإما بمراجعته ولتكن البداية ببعض أقوال هيجل.

يذهب (هيجل) في كتابه (المدخل إلى علم الجمال) إلى ثنائية صارمة بين الجمال الطبيعي والجمال الفني.

وهذه الثنائية حقيقية واقعية من ناحية أن كلاً من الجمالين متميز الوجود.

وإنما ثنائية هيجل من ناحية التفضيل والاعتبار:
أي من ناحية الحكم.

ومثل هذه الثنائية مرض فكري في عموم المذاهب الفلسفية الحديثة.
فعلى سبيل المثال نرى العلوم وجوداً وواقعاً تنقسم إلى قسمين:

أولهما : العلوم الوضعية التي تدرس الظواهر الطبيعية وتفسرها بالشروط أو الملاحظات التي تعيِّنها حسياً.

وثانيهما : العلوم المعيارية التي تستنبط المعايير من قيم العقل والسلوك والشعور، وهي قيم الحق والخير والجمال.

وهذا الانقسام حقيقي واقعي لا غبار عليه، ولكن الرعونة في ثنائية الحكم عندما تجعل العلوم الوضعية هي المعتبرة، وتجعل العلوم المعيارية من باب الميتافيزيقا إلا أن ترد للعلوم الوضعية.

وأهل هذه الثنائية ينسون أن حقائق العلوم الوضعية لم تتعين إلا بمباديء فطرية من القيم المعيارية الثلاث، ونسوا ثانية أن جمهرة أحكام القيم الثلاث معطيات حسية ووضعية أعم من معطيات علم وضعي واحد محدد الدائرة.

وهكذا فعل هيجل عندما جعل الجمال الحقيقي هو الجمال الفني، وجعله أسمى من الجمال الطبيعي.

وحجته أن الجمال الفني من نتاج الروح، والروح أسمى من الطبيعة، وإذن فسموه ــ أي سمو الروح ــ ينتقل بالضرورة إلى نتاجه.

يقول هيجل : (وأردأ فكرة تخترق فكر إنسان أفضل وأرفع من أعظم إنتاج للطبيعة).

واعلموا أيها الأحباب أن علم الجمال، وفلسفة الفن وجه شفاف للعلمانية يتلقى منهما الهاوي متعاً جمالية وفنية، ويترسب في الذهن بعد ذلك فكر إلحادية تنشب في الذهن الخلي نشوب الأخطبوط.

لأن الاستطيقا علماً وفلسفة إنما نشأت فرعاً مستقلاً بمسلمات إلحادية، وظهر هذا الفرع على أنه غاية في ذاته، والواقع أنه وسيلة لهدف أيدلوجي مبيت هو زعزعة الإيمان ونشر العلمانية.

وفكر هيجل أحد المنعطفات الإلحادية الجبارة في تيار الفكر الأوربي وإن تظاهر بعناصر ساذجة من الإيمان.

ولهذا فالفن والجمال في فكر هيجل ورقة عمل مدروسة للإلحاد.

ولكنني لن أكتفي بهذه اللفتات العامة، بل سأبين لكم بعض العناصر من فكر هيجل خلال كتبه.

فهيجل فسر (الأسمى) على أنه يعني عند الناس الفارق الكمي.

أما هيجل نفسه فلا يريد (بكون الجمال الفني أنه أسمى) مجرد الفارق الكمي المحض.

وإنما يريد صدوره عن الروح : أي الحقيقة.

بحيث أن ماهو موجود لايوجد إلا بقدر مايدين بوجوده لما هو أسمى منه.

والجمال الطبيعي انعكاس للروح، ولا يكون جميلاً إلا بقدر مايصدر عن الروح.

وإليكم هذا الهذر من كلام هيجل :

(وعليه ينبغي أن نفهم الجمال الطبيعي على أنه كيفية ناقصة للروح!!.

كيفية متضمنة بذاتها في الروح!.

كيفية مجردة من الاستقلال وتابعة للروح!!.)

ويدلل هيجل على أن الجمال الفني أشرف من الجمال الطبيعي، لأنه إنتاج الروح، وكل خلق يصدر عن الروح يتعذر إنكار شرفه وسموه.

فليس جميلاً إلا مايجد تعبيره في الفن!.

ثم يفسر لجوء الإنسان إلى الفن بكونه وسيلة لوعي أسمى أفكارِ روحه واهتماماته.

ثم يقول : إن الحكمة والدين يتجسدان عينياً في أشكال يخلقها الفن!.
هذا هو مذهب هيجل في سمو الجمال الفني على الجمال الطبيعي لخصته بأمانة.

وخليق بالمفكر المسلم الذي يستفيد من علوم الغربيين و يستعلي نظره على هذرهم النظري أن يتابع ملاحظاتي التالية:

١ ــ أن كلمة الروح عند هيجل كعبارة العقل الفعال عند ملاحدة الفلاسفة المنتسبين إلى الإسلام أو العروبة.
ومع أن كلمة (روح) لم يرد في ديننا جواز إطلاقها على الله جل جلاله إلا أن هيجل لم يصرح تصريحاً شافياً بأن ماسماه روحاً هو الواحد الأحد الخالق الرب ذو الكمال المطلق الواجب العبادة.
ولم يصرح بأن أرواح البشر وعقولهم من خلق الخالق جل جلاله الذي سماه روحاً.
وإنما جعل الأرواح والعقول أجزاء من الروح تأثراً بديانة تجعل عيسى عليه الصلاة والسلام ابناً لله لأنه جزء من روحه. تعالى الله عما يقولون.
ونحن نؤمن بأن عيسى عليه السلام روح الله كما نقول: بيت الله وناقة الله.
فالإضافة إضافة ملك وإيجاد وتشريف.

٢ ــ سلمنا أن هيجل أراد بالروح الله جل جلاله فلا تقف الشناعة حينئذ عند تسميته الله بما لم يسم به نفسه.
وإنما الشناعة أنه جعل مع الله رباً آخر، ذلك أنه فضل الجمال الفني ــ الذي هو إنتاج البشر ــ على الجمال الطبيعي الذي هو خلق الله.
وعلل التفضيل بأن الجمال الفني صادر عن الروح.
أما الجمال الطبيعي فهو إنتاج الطبيعة.

٣ ــ إنكار الجمال في الطبيعة مكابرة هيجلية لا سند لها إلا الدعوى العارية.
و يكفي في بطلان هذا الهذر أنه لا يتصور ألبتة وجود جمال فني لم يكن انعكاساً لجمال الطبيعة.
وليس معنى هذا أن لوحة فنية جميلة تكون وفقاً لنموذج طبيعي بوضعيته وكيفيته.
فهذا مهارة في النقل بحيث تكون اللوحة الفنية صورة فوتوغرافية للوحة طبيعية.
وإنما الجمال الفني أن تكون اللوحة متخيلة أو متوقعة، ولكن لا يتصور ألبتة إلا أن تكون أجزاء اللوحة عناصر متمثلة أو مجردة من جمال الطبيعة، لا من جمال طبيعي محدد.

ذلك أن خيال الفنان وفكره وتعبيره لن يفهم ولن يتصور ولن يعني شيئاً ألبتة حتى تكون عناصره رمزاً أو صورة لشيىء معروف.
حتى العبارات ذات المدلول الوهمي أو الخرافي لا تفهم إلا بالوصف كدلالة العنقاء والسعلاة.
من الممكن أن تتخيل طائراً ذيله من ريش وجناحاه من فضة، ووسطه من لحم، وعيناه من نحاس، ومنقاره من عاج.
وقد لا يوجد في الكون طائر بهذا الشكل.
ولكنك لا تستطيع تخيل طائر ليست عناصره وأجزاؤه ـ كلها بلا استثناء ـ معروفة ومحسوسة.
والروح البشرية التي يصدر عنها جمال فني أسمى من الطبيعة عند هيجل.

لهذا كان جمال الفن أسمى من جمال الطبيعة.
هذا في فلسفة هيجل عن الجمال.

أما كون الروح البشرية أسمى فلأنها جزء من الروح الذي هو الله في فلسفة هيجل العامة تعالى الله عما يقول.

ولهذا فالجمال الطبيعي انعكاس للروح.

والانعكاس غير الخلق، إذ لا يكون الشيىء جميلاً إلا بقدر ما يصدر عن الروح.

قال أبو عبد الرحمٰن: الجمال الفني، والروح البشرية المنتجة للجمال الفني، والطبيعة وجمالها: كل ذلك خلق الله.

ولا ريب أن خلق الله يتفاضل، وابن آدم مكرم ومفضل في شرع الله ماظل عبدالله في شرعه.

ومن معاني الجمال وعناصره وقيمه: العظمة. والبشر ليسوا أعظم مخلوقات الله بنص القرآن الكريم، وحسُّنا لم يحط بكل مخلوقات الله فلا نملك الحكم بأن الروح البشرية أسمى الموجودات، وأن إنتاجها الذي أذن الله به أسمى من إنتاج المخلوقات الأخرى الذي أذن الله به.

وكون الجمال الفني إنتاجاً للروح البشرية، وكون الجمال الطبيعي انعكاساً للروح البشرية ــ أي تمثلاً لها وإحساساً:ــ لا يعني أن جمال الفن أسمى، ولا أن جمال الطبيعة أسمى.

وإنما المعنى أن جمال الفن تارة يكون أسمى من جمال الطبيعة مع أنه مدين لها.

وذلك في تمثلنا وانعكاسنا.
وتارة يكون جمال الطبيعة أسمى من جمال الفن في تمثلنا وانعكاسنا أيضاً.

ولا معنى للأسمى حينئذ غير الأجمل.
فإن أريد مطلق السمو من ناحية الشرف والعظمة والمنفعة.. الخ فذلك بالنسبة لوضعيتنا نحن الخلق من ناحية حاجاتنا ورغائبنا ومداركنا.

وما عدا ذلك فلا نملك الحكم فيه، لأننا لم نشهد خلق الطبيعة، فما أشهدنا الله خلق السمٰوات والأرض ولا خلق أنفسنا.

وإنما نحكم بأن جمال الطبيعة إبداع الخالق جل جلاله على غير مثال.

وأن جمال الفن إنتاج للبشر ــ بإقدار الله لهم ــ على نموذج من إبداع الله.

وتمام العبارة (جمال الفن البشري) وإنما قيل الجمال الفني اختصاراً.
والمثال الأعلى للجمال الفني هو المثال الأعلى لما ينعكس في وجداننا من الجمال الطبيعي.

إذن لا ثنائية بين الجمالين من ناحية أن الجمال الفني من فعلنا، وأن الجمال الطبيعي من تمثلنا وإحساسنا.

بل انعكاس الجمال الطبيعي هو المعيار لماننتجه من جمال فني.

إن تفضيل الجمال الفني على الجمال الطبيعي لمجرد أنه من فعل الروح البشرية: يعني تفضيل فعل الإنسان على فعل الله، وهذا منتهى الكفر، مع أن فعل الإنسان من فعل الله.

أما مسألة الأهمية فغير مسألة السمو، فلا ريب أن الجمال الفني هو الذي يعنينا ويهمنا أن ندرسه ونستنبط قواعده منه ذاته ومن استجابة المتلقي، لأنه مجال عملنا.

أما جمال الطبيعة فمفروغ منه نحاول تذوقه ولا نملك تبديله.
وللجمال احتفاء فكري في الفلسفة الماركسية نحن أولى به، ولكن بالشرط الإسلامي.

ففي كتاب «الجمالية الماركسية» تأليف هنري أرفون وترجمة جهاد نعمان ينقل عن (غوركي) قوله: «إن الجمالية هي أخلاقية المستقبل».

و ينقل عن كتاب «واقعية بلا حدود» تأليف «روجيه غارودي» قوله: «إدراك الجمالية هو محك تفسير الماركسية».

قال أبو عبدالرحمٰن: من أمسك بمحك تفسير الماركسية سيرى أن الجمالية الماركسية رثاء للفن، وتجريد للفرد من فطرة يملك بها حساً جمالياً (إدراك الجمال).

والمفكر المسلم لا يأبى أن تكون الجمالية هي أخلاقية المستقبل، لأن إدراك الحس الجمالي عنده مثل استجابة الغريزة الفطرية تسمو بالتربية والعلم والثقافة.

ولهذا فالمثل الأعلى للجمال يكون في الموضوع لا في الذات، و يعرف بالثوابت المشتقة من قيمتي الحق والخير.

والعلم منذ مجهر جاليليو اليدوي إلى تفجير الذرة: يصحح الاعتقاد في بعض الموجودات، و يثري الأحكام العقلية والأخلاقية بالشواهد والنماذج.

ولكنه لا يلغي مبادىء العقل الضرورية الفطرية في الإدراك والفهم.

إن إدراك العقل لمعلومة خاطئة لا يخرج عن أحد أمرين لا ثالث لهما ألبتة: فإما أن يكون لخطأ في الاستدلال مع وفرة الشواهد الحسية للمعلوم كالقياس مع الفارق.

فالعقل يتنبه لخطأ القياس إذا نُبِّه، فهذا دليل على صحة مبادئه الفطرية، وأن خطأ إدراك العقل يكون مع غفلة الذهن واللماحية مع ثبات المعيار إذا رُدّ إليه.

وإما أن يكون الخطأ في نقص المعرفة الحسية أو تشوهها، فالعلم يصحح التصور، ثم يستقل العقل بالحكم من مبادئه الفطرية.

وهكذا العلم يكون موضوعاً للسلوك أو أداة له، ولا يقلب منطق الخير إلى شر ألبتة.

يطمح كل مفكر مسلم إلى أن تكون الجمالية هي أخلاقية المستقبل، لأنه متعة إحساس يود المسلم أن تراض بالعقل والخلق كما تتربى متع السلوك والإدراك والإحساس الأخرى واستجابات الغرائز.

ولأن الجمال في لغتنا العربية مرتبط اشتقاقه بالكمال والعظمة.

و يرتبط الحكم الجمالي ــ تذوقاً وإبداعا ــ بمبدأ الالتزام من ناحيتين:

أولاهما : أن يكون ذا منفعة وفائدة معقولة.

وأخراهما : أن يكون متعة بر يئة ترطب الجو للالتزام وتمهد للاستعداد ولا تستهلك الوقت والجهد دونه.

فهو من هذه الناحية تأهيل وظيفي للالتزام.

وهذا التناغم بين الجمال والالتزام لا يلتقي ألبتة مع التخثر الماركسي لناحيتين:

أولاهما : أن الماركسية تسلب من الإحساس الجمالي عنصر الميزة الشخصية الغر يز ية، فتجعله مرحلة في تار يخ العالم.

وكذب دعواهم في التفسير التاريخي لا تتحمله هذه المقالة.

يقول «هنري أرفون» : «عندما تصل الإنسانية مع الفكر الهيغلي إلى مرحلة الفلسفة العليا : نرى الفن قد أنزل إلى رتبة بحثٍ قد أنجر وتجاوزه الزمان.

فالعصر الحديث لا يعيش تقر يباً إلا في متحف خيالي لثقافة درست.». و ينقل هنري أرفون عن هيغل قوله:

«الفن في أسما غاياته ــ على الأقل ــ شيىء من الماضي، فلقد فقد بالنسبة إلينا حقيقته وحياته!

وهو يحثنا على تفكير فلسفي لا يطمح قط إلى أن يؤمّن له تجديداً، بل أن يعترف بوجوده جزماً».

قال أبو عبدالرحمٰن : في كلمة هنري أرفون النبوءة بالاستغناء عن الفن الذي يصدر عن الحس الجمالي والوعي الجمالي.

وهذه النبوءة يحتمل وقوعها ما وجدت قوة تقتل وتسحل جماعياً، وتكم الأفواه والحريات والمشاعر، وتسخر الفرد كما تسخر الآلة، ومن ثم يُستغنى عن الفن!.

إلا أن هذا الواقع ليس هو الحياة التي فطر عليها الإنسان، بل هي حياة حائفة على فطرته، وكل فرد يبكي في أعماقه!.

أما الحس الجمالي الذي يصدر عنه الفن فغريزة فطرية لا تستغني عنها مرحلة الفلسفة العليا إلا إن استغنت عن الفرد، واستغنى الفرد عن الفرح والبكاء واللذة والألم، وبقية غرائزه.

وإذا كانت مرحلة الفلسفة العليا التي يتنبأ بها الماركسيون ــ وكأن مصير الكون ومسيرة التاريخ في أيديهم!!ــ من صنع الإنسان فكيف تكون فلسفة عليا بدون فن، والجمال معيار الفلسفة العليا؟!.

وفي كلمة هيغل أن الفن في أسما غاياته شيء من الماضي.
قال أبو عبدالرحمٰن : هذه كلمة صغيرة من عقل كبير!.

إن الفن ــ بما هو نتاج بشري حضاري ــ مراحل تاريخية لا مرحلة واحدة. أما الحس الفني فغريزة شخصية لا مرحلة تاريخية.

وأخرى الناحيتين التي تُبعد التخثر الماركسي عن التناغم بين الجمال والالتزام: أن الماركسيين لا يعترفون بالحسِّ الجمالي مطلبا غريزياً مستقلاً يأخذه الفنان الملتزم في اعتباره ــ أي في حريته ومسؤوليته ــ ليوفق بين المطلب الفردي والمطلب الجماعي.

فالأدب ــ وهو عطاء جمالي ــ يعتبره (لينين) جهازاً صغيراً من الآلة الاشتراكية!!.

وينقل هنري أرفون عن بلخانف ــ أستاذ لينين، والمترجم الروسي للمشروع الشيوعي ــ أن النتاج الفني ظاهرات أو أعمال ناتجة عن علاقات اجتماعية.

وإذن يمكن نقل النتاج الفني من لغة الفن إلى لغة الاجتماع.
وليس عند بلخانف فردية فطرية، بل هي فردية تاريخية.
ولا تفسير للفردية التاريخية إلا بحاجة الجماعة والعصر.

يقول بلخاف ما موجزه :
«كل نتاج أدبي هو التعبير عن عصره.
ومضمونه وشكله يسبِّبها ذوق ذلك العصر وعاداته وميوله.

وكلما عظم شأن الكاتب نقصت في نتاجه تلك الرواسب التي يمكن أن نسميها شخصية!.

إن الميزة الأساسية لدى رجل عظيم الشأن تقوم في كونه عرف أن يعبر في حقله ــ قبل الآخرين، وبطريقة أفضل وأتم ــ عن أمنيات وحاجات عصره الاجتماعية أو الروحية».

وكلام بلخانف هاهنا ــ لولا تتلمذه للتلقين الماركسي ــ أقرب إلى المعقول، لأنه جعل القضية الجمالية موضوعاً للنظر الفكري بخلاف ماركس الذي تخثر بالحس الجمالي فجعله شكلا من أشكال التقوم العملي المشتق من الاقتصاد!!.

وقرب بلخانف خطوة أخرى حينما فرق بين اللذة الجمالية، وقصديَّة الفن الجميل!.

وبعد عن ماهية النظرية الجمالية حينما ربط اعتبار اللذة الجمالية بقصدية الفن الماركسية.

ومقولة الماركسية التي نقلها هنري أرفون: أن الفن لا يستمد سمعته إلا إذا خدم الشعب.

قال أبو عبدالرحمٰن : هذا معيار منطقى صحيح، وإنما الخطأ ــ فيما بعد ــ تحجيرهم وتقزيمهم لما يخدم الشعب، لأن هنري أرفون ينقل عن كتاب أدب وثورة لتروتسكي قوله:

«من الحماقة الاعتقاد بأن نطلب من الشعراء أن يصفوا ــ بأي ثمن ــ مدخنة مصنع ثورةٍ ضد الرأسمال».

ويلح بلخانف على موضوعية الفن، وعلى نقض ما أسلفته لكم من كلامه الدال على تميز اللذة الجمالية، فقد نقل عنه هنري أرفون قوله:
«لا تأمر الجمالية الفن بشيىء على الإطلاق، فهي لا تقول له:

عليك أن تتقيد بتلك القواعد أو بتلك الأمثلة، بل تقتصر ــ بتواضع ــ على مراقبة كيفية نشوء مختلف القواعد والأسئلة التي انتصرت في مختلف العصور التاريخية.

فهي تجد أن كل شيء حسن في عصره، وهي موضوعية كالفيزياء».

ويختم هنري أرفون الفصل الأول عن الماركسية والفن من كتابه الجمالية الماركسية بقوله:

«إن تدرج الفنون الذي أقامته الجمالية الماركسية ــ تبعاً لمعقوليتها ــ لا يفضي إلا إلى إخضاع الحقل الفني إلى أوامر الفكر الفلسفي.

أو بتعبير أسهل : الفكر السياسي».

قال أبو عبد الرحمٰن : كل خلاف بين مفكري البشرية ــ مهما عظم ــ قد يحسمه فرق دقيق دقيق جداً يغيب عن لماحية المفكرين فيحتد الصراع، وتتكثف المغالطة حتى يستعصي كشفها.

ولاستعصاء النظرية الجمالية على التعريف الجامع المانع فهي أحوج إلى تمييز الفروق الدقيقة بين وجهات النظر.

وهي أحوج إلى صياغة علمية ــ لا إنشائية ــ تعني ما تقول.

والنقول الآنفة الذكر التي تحكي التخثر الماركسي في النظرية الجمالية تحتاج إلى الوقفات التالية:

الوقفة الأولى : أن لينين يعتبر الأدب جهازاً صغيراً من الآلة الاشتراكية.

والآلة الاشتراكية ليست اكتشافاً علمياً أو اختراعاً مادياً يذعن له بسلطان العلم.

وإنما هي نظرية تاريخية ميتافيزيقية ونظرية سياسية وسلوكية من صنع خيال يهودي ماكر كائد بشهادة التوثيق التاريخي والواقع المنظور الكاشف عن ضغوط خفية ومنظمات سرية تعبث بالقيم الإنسانية وتعيث في أرض الله فساداً.

والآلة الاشتراكية ليست قناعة فكر بشري علمي أغلبي في نفس الدول الشيوعية، وإنما هي إرادة حزب سلوكية تصادر حريات الفكر بلا هوادة.

وقل أن يوجد في الحزب فرد يتعامل مع فكره بحريته، وإنما يتلقن النظرية الماركسية وتظهر قيمته في فهمها وتطبيقها بالنار، ولا يملك محاكمتها.

وسلوك الحزب تفرضه الضغوط الخفية لا المعادلة الفكرية والحسية.

وسلوك الحزب سلطة جماعة مهيأة، والفرد من الحزب ـ لو أراد التعامل مع أيدلوجيته فكرياً ـ لا مندوحة له ولا فرصة لسبب ظلم السلطان الحزبي الجماعي واشتراطه أن لا يملك وجوده في الكون وسلطته في الحزب إلا من أحسن التطبيق لا المحاكمة.

إن حس الجمال فطرة في كل النفوس.
والآلة الاشتراكية ليست وجوداً في كل الأفراد، فكيف يكون الأدب جهازاً صغيراً من الآلة الاشتراكية!؟.

الوقفة الثانية : في مقولة بلخانف أن النتاج الفني أعمال ناتجة عن علاقات اجتماعية.

وهذه المقولة فيها تحسير وتقصير معاً.

ووجه التقصير حصر الفن في علاقات اجتماعية وتناسى فطرة الحس والفكر والخلق التي تسبق تنظيم الفرد لعلاقة اجتماعية.

ووجه التحسير أنهم ميزوا الفن بما لا يميزه، لأن الأفكار والأخلاق قد تنتج عن علاقات فكرية.

الوقفة الثالثة : في مقولة بلخانف إمكان نقل النتاج الفني من لغة الفن إلى علم الاجتماع.

وهذا يعني اشتقاق الفن من الاجتماع.
والواقع أن الاجتماع يكون وظيفة وموضوعاً للفن.

أما الفن ذاته ـ حكماً وتذوقاً ـ فمشتق من النظرية الجمالية.

وهي حس فطري غريزي كالضحك والبكاء والفرح والترح.

وبما أن الإنسان مدني بطبعه، فالاجتماع هو موضوع مواهبه كموهبة الحس الجمالي.

الوقفة الرابعة : في مقولة بلخانف أن كل نتاج أدبي تعبير عن عصره.

وهذا تعميم مرفوض لا يدخل في شموله الفنان الموهوب الملتزم الذي يعبر عن عصره بشوق أو أسى من معايير موروثة قنع بها فكره ووجدانه.

ويسعى إلى التعبير عن تغيير عصره بمعايير لم يجدها في عصره كشأن المصلحين، والتعبير عن العصر لا يقزمه الهدف الجماعي الموحَّد للدولة أو المذهب أو الجنس. بل يراعي إرضاء النوازع الفردية والفئوية بمتع بريئة تُعِدّه نفسياً وجسمياً للالتحام مع الجماعة نحو هدفها.

وما يسميه بلخانف رواسب شخصية هو ميزة الفنان المشروطة لالتحامه بأدب الالتزام، فالفنان الحقيقي بصمة متميزة وإن كان مدلول فنه محل إجماع.

وليس من عظمة الفنان أن يعبر عن أمنيات وحاجات عصره الاجتماعية والروحية إلا إذا كان من شرط الالتزام تأميم حرية الفنان لسلطان الجماعة.

أما الالتزام فهو كما نفهمه حرية ومسؤولية معاً.

يكون الفنان أولاً حراً مع عقله وحسه ووعيه ـــ أي صادقاً مع نفسه ـــ ثم يلتزم في سلوكه الفني ماملكه بحريته.

ومن ثم فقد يعبر عن حاجات عصره ويثبتها، وقد يعلِّم أهل عصره مايحتاجون إليه فيسعى فنه إلى تغيير واقع العصر.

الوقفة الخامسة : من الحماقة عند تروتسكي وصف الشاعر لمدخنة ثورة ضد الرأسمال، لأن سمعة الفن إنما تكون في خدمة الشعب.

قال أبو عبدالرحمٰن : هاهنا خلط بين ماهية الجمال، وبين وظيفته.

والخيط الدقيق في هذا أن معقولية قصدية الفن جزء من ماهيته الجمالية، لأنها مثَله الأعلى.

ولهذا عز عليهم التميز بين الماهية والقصدية.

وخطأ آخر وهو الزعم بأن خدمة الشعب محصورة في الهموم الجماعية، وليس هذا بصحيح. فتربية الحس الجمالي بوصف فني بحت يرضي ذوق المتسلي بمتعة الجمال: خدمة للشعب، لأن الالتزام كما يراعي مسؤولية هموم الجماعة يراعي متع الأفراد والفئات لتسعد وتنشط للعمل الجماعي، وإذا تفوق الفن في وصف المدخنة تفوق في توصيل الهدف الجماعي.

ذلك أن الجمال بهجة في القلب تنشأ عن فنية وصف المدخنة، كما تنشأ عن فنية توصيل الهدف الجماعي.

والمفاضلة بين المتعتين مفاضلة فكرية تجريبية مرهونة بالحال والمقام.

الوقفة السادسة : في مقولة بلخانف أن الجمالية لا تأمر الفن بشيء، وإنما تراقب كيفية نشوء القواعد والأسئلة التي انتصرت في مختلف العصور التاريخية.

قال أبو عبدالرحمٰن : في هذا مغالطة، فالجمالية لا تأمر الفن فحسب، بل الفن ــ بعرفه الاصطلاحي ــ ماكان فنا إلا لاشتقاقه من النظرية الجمالية.

والجمال إحساس فطري غريزي يتطور ويتربى بالمعارف، ويحكم فيه بالعقل كما يحكم في الموضوعات التي تستجيب لها الغرائز الأخرى.

والحكم الجمالي لا يراقب انتصارات القواعد والأسئلة في مختلف العصور، لكنه يستعين بالعقل في إصدار أحكام جمالية تكون مطلقة إذا كانت مرهونة بمبادىء الفكر الفطرية، وتكون نسبية إذا كانت مرهونة بمعارف غير مطلقة.

والنظرية الجمالية ترى كل شيء حسناً في عصره، ولا تكون حينئذ موضوعية ألبتة، بل تكون ذاتية فئوية.

وللنظرية الجمالية ثوابت حكمية بضرورات وثوابت فكرية حين تلتمس المثل الأعلى من الجمال بمفهوم العظمة والكمال اللذين هما من الاشتقاق اللغوي لكلمة جميل.

وأصدق مافي كتاب هنري أرفون اقتناعه بأن الجمالية الماركسية إخضاع للحقل الفني..إخضاع له بأوامر الفكر السياسي الحزبي الذي مضغ به لسانه ماكر يهودي.

ولو قال قائل : الربا حرام.
فقلت : مادليلك؟.
فقال : قول الله تعالى: ﴿ **إنا أعطيناك الكوثر** ﴾ .

ثم تفرغت شهوراً تتأمل سورة الكوثر، وتراجع كل ما كتب عنها ولم تجد (بعد طول التعب وشدة التشوف) أي علاقة بين حرمة الربا و بين مضمون سورة الكوثر.
إذن ماذا ستقول عن ذلك المستدل؟
قد تقول : إنه جاهل، أو عابث، أو غبي ، أو واهم، أو مضلل، أو مستهزىء.

وعلى أي تقدير : فإنك لن تتعامل مع أمثال استدلاله ذلك بحوار عقلي. وهذه الميزة الاستدلالية الخائبة من أخص خصائص الفكر الماركسي.

تجد لهم أسفاراً عديدة ضخمة في مسائل الفكر والثقافة (البنيات الفوقية)، وتجد دعوى بعد دعوى، واستدلالاً بعد استدلال ولكن علاقات الاستدلال تظل كعلاقة حرمة الربا بمضمون سورة الكوثر؟!.

وبهذا تقطع جازماً بأن مفلسفي الماركسية بين ثلاثة أو شاب:

إما معلم ــ كماركس نفسه ــ يمضغ بلسانه مايعلم أنه استخفاف بمواهب الآخرين. ومن هؤلاء «چورج لكتش» الذي طار به ماركسيو العصر كل مطار.

وإمّا غبي أرعن رأى مفاسد في مجتمعه فظن أن لا خلاص إلا فيا تروج له مؤسسات الماركسية.
ومن هؤلاء غوغائية العامة في العالم الثالث.

وإما غوغائي في البداية حصلت له بعد الانتماء الماركسي حظوة ووجاهة وسلطة وشعبية فكرية، فحافظ على حظوته، وأحب أن يظل مستكثراً بغرائب استخفاف فكري يشفع له أن دولته ذات تفوق مادي.

ولولا الوشب الثاني من تلك الأصناف : لكان من واجب المفكر أن لا يتعامل مع الاستخفاف الماركسي بحوار عقلي.

هذه ميزة لا يحسد عليها الفكر الماركسي، وثمة ميزة ثانية، وهي أن الماركسيين أشد حرصاً من مفتش النظافة (الزبال) عندما يتناولون التاريخ طولاً (زماناً) وعرضاً (مكاناً).

فهم يحصون مساوىء التاريخ، ويبالغون في بعضها، ويتعاطف الناس معهم بصدق، لأن النفوس مجبولة على كراهية الظلم والاستعباد واستقباحها.

ولكن الماضغ لسانه بالماركسية يستغل تعاطف الناس بعد ذلك فيوحي لهم بأن تخلف الفكرة الماركسية هو سبب تلك المساوىء ليخدرهم عن محاكمةِ أشنع لونٍ من الظلم والاستعباد في الواقع العملي للماركسية.

وفي نفس الوقت يوحي لهم بأن تاريخ البشرية كله ــ قبل أن يولد ماركس ــ خلي من مخلص!.

وهذه هي عملية الإسقاط الماركسي العريضة الدعوى.

وستظل الأوشاب على حسن الظن بالماركسية ماظلت تفصلها عن الشهوة الماسونية، وما ظلت تعتبر المخاوف من الماسونية هموما رجعية، وما ظلت تعتبر همجية التلمود قاصرة الأثر على من يعتقدها، وما ظلت تعتبر البروتوكولات ــ بعد اليأس من التشكيك فيها ــ نزوة حفنة لا خطر لها، وما ظلت تعتبر المنظمات والجمعيات السرية المبينة بالرقم والإحصاء والعناوين وهويات المؤتمرين منظمات طبيعية عادية مختلفة لا يجمعها تدمير عقول طائفة واحدة.

أما المتبصرون فيرون الحلم بالدولة العالمية الواحدة ليس حلماً يحتاج إلى شاهد من كلام الماسون ومصادر عقائدهم، بل يرونه برنامج عمل نفذ معظمه وأن تحققه مرهون بخلو الأرض من العدل والرحمة والإيمان بالواقع المغيب.

فالاستخفاف الفكري في الشرق، والبهيمية والخواء في الغرب، وإغراق عقول العالم الثالث بالمتناقضات: كل ذلك هو الضمان للحلم الخاسر بدولة يهودية عالمية واحدة.

ولا أحب أن أفيض في هذا بأكثر من هذا، وإنما أعود إلى انتفاء العلاقة بين دعوى الماركسي واستدلاله ممثلاً لذلك بجدليتهم في النظرية الجمالية الماركسية.

تقوم الجدلية الماركسية على هذه المقولات:

١ ــ مجموعة العلاقات البشرية تعني الحياة الإنسانية.
٢ ــ الجمال نتاج فني.
٣ ــ الجدلية الماركسية ــ في النظرية الجمالية ــ علاقات معقدة بين النتاج الفني والحياة الإنسانية.
٤ ــ الاقتصاد هو البنية التحتية (الركيزة الاقتصادية).
٥ ــ العلاقات البشرية هي البنى ــ جمع بنية ــ الفوقية مثل السياسة والقانون والفلسفة والدين والأدب والفن.
٦ ــ البنيات الفوقية تقوم على تطوير البنية التحتية ذلك أن الاقتصاد يشمل جميع الجهود التي يبذلها الإنسان ليتملك الطبيعة و يستثمرها.
٧ ــ ليست البنى الفوقية ركائز مطاوعة للبنية التحتية دائماً، بل إنها تتفاعل وتقاوم الركيزة الاقتصادية.
بيد أن الضرورة الاقتصادية تفضي دوماً في النهاية إلى التغلب.
٨ ــ الأيدلوجية الماركسية هي العلاقات الفكرية بين البنية التحتية والبنى الفوقية.

قال أبو عبدالرحمٰن : هذه أهم عناصر الجدلية الماركسية، وإنك لتجد في البرهنة على هذه العناصر شحاً مفلساً رغم كثرة هذر الماركسيين.

وما تجده عندهم من استدلال فهو من باب الاستخفاف الفكري الذي أسلفته لكم.

وليس غرضي الآن الجدلية الماركسية في ذاتها، وإنما غرضي الجدلية الماركسية من خلال النظرية الجمالية.

فن عناصر لعبهم بالنظرية الجمالية : تلخيصهم للنظرية ذاتها، فهي عندهم: «ضرورة جمالية مضمون»!!.

والمضمون يوجد ضرورة الشكل الملائم!!.

فالتوجيه الشكلي بيد المضمون، والشكل خاضع للتوجيه محروم من كل استقلال.
وما خرج عن جمالية المضمون فموصوف بالمجانية والاعتباطية والصورية!.

ودعاهم إلى هذه الأوامر العسكرية في أمر الجمال ما أسلفته لكم عن عناصر الجدلية من اعتبار الركيزة الاقتصادية أساس وغاية الوجود البشري، وأن خصائص الفرد في مواهبه وغرائزه يشكل علاقة مع الركيزة الاقتصادية، لأن هذه الركيزة ليست وحدها النشيطة (أي ذات الفكر والعمل) بل ضرورتها (أي الضرورة الاقتصادية) تحتم تلك العلاقة، وتحتم في النهاية انتصار العامل الاقتصادي!

ووجه هذه الحتمية : أن أساس وجود الإنسان بمواهبه وغرائزه، وغاية وجوده: استخلاص الثروة!

وبهذا يكون الاقتصاد ثروة بشرية، وبهذا يكون الاقتصاد الجماد عقلاً وغريزة.

وبهذا التدرج الأسلوبي المجازي ــ المفتقر إلى لغة علمية ــ يقفز ماركس بسهولة ويسر ليقنع الناس بالمحال.

ليقنعهم بأن الاقتصاد الجماد رب يخلق ويربي، فقد قال بالنص الواحد. ــ كما في الجمالية الماركسية لهنري أرفون ترجمة جهاد نعمان:ــ

«تصبح ثروة المادية الإنسانية الذاتية أذناً موسيقية، وعيناً سريعة التأثر بالأشكال.

تصبح المتعة الإنسانية والحواس الإنسانية الماهرة حواس تبدو كأنها قوى الكائن الإنساني، هي:

إما تنمّى، وإما تنتج!!.

لم يقل ماركس : تبدو وكأنها تنمي أو تنتج. وإنما قال: تبدو وكأنها قوى الكائن الإنساني.

فليس في اللعب بالعقول مثل هذا المضغ، يجعل الحقيقة بصيغة (يبدو)، ويجعل الخيال والخبال بصيغة الثبوت الحاصرة (وهي إما)!!.

ومهد لعقول الناس ــ لتؤمن بهذا الخيال ــ بذكر حقيقة واقعية، وهو أن الخبرة الاجتماعية تثقف الفنان.

مع أن علاقة هذه الحقيقة الصادقة بدعوى ماركس الكاذبة الماكرة: كعلاقة حرمة الربا بمضمون سورة الكوثر!!.

ويكفيني في هذا الحديث أن أذكركم بأشياء :

أذكركم بأن العلم المادي الذي تزاحم فيه دول الماركسية غيرها من دول العالم غير الماركسي: علم ذو منطق، ومن منطقه الإيمان بالعلة الكافية: إما المنظورة، وإما المعروف وجودها بالضرورة.

فهل قدمت الفلسفة الماركسية المستخفة بالعقول برهان العلة الكافية في دعوى أساسية وغائية الاقتصاد.

فالقمح جرت العادة بنباته بعد مطر ومنجل وقوى بشرية، ومواهب بشرية، ومعدات.

وكل تلك العوامل اقتصاد أيضاً.

فإذا كان ماركس وُجِد بالاقتصاد، ومن الاقتصاد : فمعنى ذلك أن الاقتصاد يخلق نفسه.

فأين هي العلة الكافية؟!.

وإذا كانت الجمالية الماركسية «ضرورة جمالية مضمون» لأن الركيزة الاقتصادية تحدد ذلك لأنها أذن وعين: فما مجال إدخال النظرية الجمالية في الفكر البشري والإحساس البشري؟

ذلك أن هذه المقولة هي فكر الرغيف وليست فكر العقل الآدمي.

أما مراوغة ماركس بالعلاقة بين مواهب الفرد وخصائصه وغرائزه وبين ركيزة الاقتصاد: فلا يعني ذلك أن الرؤية والإحساس للاقتصاد الجماد، وإنما الرؤية والإحساس للآدمي.

والاقتصاد أحد مواضيع المواهب والغرائز وليس جميعها.

هذا هو معنى العلاقة.

وأذكركم بأن الضرورة الاقتصادية التي ادعاها ماركس ــ على التسليم باحتمال صحتها ــ لا تعني أن الضرورة مقولة الرغيف ، وإنما هي مقولة الآدمي الذي حكم بضرورة الاقتصاد.

وأذكركم بأن مقولة (ضرورة جمالية مضمون) مقولة لا تقوى عقولنا على إسنادها للاقتصاد، لأن الاقتصاد جاد لا نعهد له تعبيراً يفهمه البشر، إلا إن أريد استعمال مجاز اللغة والأدب استعمالاً يلغي التعامل مع الحقائق بأسمائها.

وإذن فهذه المقولة حكم نجده في عقل إنسان، أو في سلوكه، أو في إحساسه.

وإذ هذا هو الواقع: فالمضمون موضوع حكم للإنسان، فيحكم عن معقوليته بمنطقه، ويحكم عن خيره بسلوكه، ويحكم عن جماله بإحساسه.

فالمضمون يكون ضرورة بمقتضى العقل و يكون جميلاً بمقتضى الإحساس.

وهكذا يكون الشكل ـ إذا كان في ثنائية مع مضمون ـ موضوعاً للإحساس، فيكون جميلاً أو قبيحاً.

ولا ننكر ـ بمقتضى سلوكي أو عقلي ـ أن في الجمال مجانية ، وليس ذلك بحتمية المضمون وأن جمال كل شكل مجاني، وإنما ذلك من منطلق وظيفة وتوظيف الجمال الشكلي.

فالمضمون مضمون الشكل، ووظيفة الشكل مضمون الإحساس ينظر له عقلاً وسلوكاً من ناحية الغاية والنتيجة.

والنظرية التي لا تفرق بين المضمون والوظيفة والغاية تظل في خبط ونقص تصور.

والمضمون ليس هو ما تقزمه دعوى الماركسية في الاقتصاد، وإنما مرجع ذلك لعقول البشر وإحساسهم وسلوكهم وفطرتهم.

وأما أن خبرة الجماعة ـ خبرة الأجيال والأمم والشعوب ـ تثقف الفنان فحقيقة لا اختلاف فيها، ولكن لا يعني هذا أن الجماعة منحته العقل والإحساس الخلقي والجمالي.

وإنما يعني ذلك أنها أوجدت له خبرة تكون محل معرفته وحكمه.

ولهذا يسرف الماركسيون في تقزيم النظرية الجمالية في (النتاج الفني) والواقع أن النتاج الفني عطاء جمالي، وليس هو الجمال ذاته.

الإحساس الجمالي لا محدود، والنتاج الفني محدود.

ومهما بالغ الماركسيون في فعالية خبرة الجماعة فالفرد لا يحيط بها، وإنما يستوعب منها مايقدر عليه وبقدر حاجته، ولا ينفك عن موهبته، وعن الجمال الطبيعي الذي ليس هو من إنتاج الخبرة البشرية.

ولعله يقرب النظرية تقسيمات محترف الفلسفة المعاصر الدكتور الأمريكي (هنترميد). حيث قسم الجمال إلى ثلاثة أنواع هي.

١ ــ القيم الحسية كالاستمتاع بالألوان.
٢ ــ القيم الشكلية كمتعة الذهن بإدراك علاقات غامضة بين بعض الكائنات كعلاقة التضاد أو الهوية.
٣ ــ القيم الارتباطية أو اللفظية.

ولكون تقسيم الدكتور هنترميد مقبولاً عندي إلى هذه اللحظة فإنني مستعير من مصطلح تقسيماته مايفيد في اقتضاب ظاهرة الجمال في التراث العربي على عجل.

فإذا تحررنا من النظريات الجمالية الميتافيزيقية والدعاوي الصوفية الذوقية برز لنا في التراث العربي من القيم الحسية الأوصاف الغزلية التي بلورها بشبه تفلسفٍ المؤلفون في الحب.

وهؤلاء فرقوا من طرف خفي بين موضوعية الجمال وذاتيته بتمييز الملاحة (الجاذبية) عن مواصفات الجمال.

حتى الشاعر العامي الذي لا يحسن التفلسف سجل هذه الظاهرة بقوله:

ترى المكلفخ يجي مملوح
والزين من دقت اشباهه[٢]

فدقة الأشباه مواصفات جمالية موضوعية.

والمكلفخ لم يكن وفق مواصفات موضوعية ولكنه قد يكون مليحا أي جذابا.

---

(٢) اعلم أن ذا الملامح الخشنة غير الدقيقة وغير المتناسقة يصير مليحاً، أما الجمال ففي دقة الملامح.

قال أبو عبدالرحمٰن : لا يبعد أن يكون معظم المتيمين من عشاق العرب متيمي مكلفخات!!.

ويبرز لنا في التراث العربي من القيم الشكلية كل إعجاب نراه في كتب التراجم بمفكر مليح الفكر أو فقيه حسن الاستنباط.

ولكن الظاهرة الطاغية في تراثنا العربي هي القيمة الارتباطية.

وقد تفرغ لهذه القيمة مفسرو القرآن الكريم ونقاد الشعر.

ومن يقوم بجولة في هذين المضمارين يخرج بقيم جمالية موضوعية تثري تصور كل فليسوف جمالي ينشد الأنموذج.

وأقول ــ بلا أدنى تخوف من المبالغة ــ إن جميع النقد الأدبي العربي مؤسس على خلوص القيمة الجمالية!!.

وكل حيدة عن هذا في تراث الأسلاف تعتبر انشقاقاً على إجماع أهل التخصص.

وقد انتشر على ساحة الواقع العربي اليوم عقدة الأدب الحديث وهو مزيج مختلط متنافر في آن واحد من أوشاب العلوم والثقافات والنظريات.

وحينما يدعو واحد مثلي يتشرف بتهمة التراثية إلى أن يكون الأدب ــ لاسيما الشعر الحديث ــ برؤية جمالية دائماً: يتهم بجهل المتعاقبات الحضارية الراهنة، وأن صفته صفة الشخص العادي الذي لا يبتغي غير الجمال.

وهاتان تصحّان لو أن المطمح إلى مجرد القيم الجمالية التي يوزن بها الشعر العربي العمودي القديم.

والواقع أن هذه النظرة المحجبة ليست هي نظرتي إلى الجمالية التي أنادي بها، وليس بوسعي أن أحدد ما أريده في هذه العجالة، وإنما حسبي أن أضع بعض المعالم.

فأول معلم : أن الجمالية العربية القديمة ليست هي كل القيمة، ولكنها شكل من أشكال القيم الجمالية.

ومعنى هذا أن المتعاقبات الحضارية الراهنة التي نبت في تربتها أدب حديث يتسارع معها متعاقبات من القيم الجمالية المتطورة بتطور الموهبة الحضارية.

فكل شكل جديد أو مضمون جديد لأدب حديث لابد أن يرتد إلى معيار جديد من شكل القيم الجمالية ومضمونها.

وثانيهـا : بما أن الجمال أشمل من الغنائية الوجدانية العربية القديمة، فإن الذائقة البشرية ــ الفطرية والحضارية ــ محل لأنماط كثيرة من صور الجمال المستجدة.

فغنائية الفكر في القصيدة الحديثة محل شعور جمالي ذاتي.

وهيبية القصيدة الحديثة التي تستبطن حلم المخدرين والحشاشين محل شعور جمالي.

وهما أيضاً محل شعور بالقبح.
وإذن فقيم الجمال هي المعيار في كل أدب سالف أو خالف.
ولا أدل على هذه الحقيقة من وصف (أناتول فرانس) لعمله النقدي بأنه: (رواية لمغامرات روحه مع الأعمال الفنية الكبرى).

وثالث معلم : أن أي نص أدبي تدعيه الحداثة لابد أن ينتهي إلى حكم جمالي:
فإما أن يحكم بأنه شيىء لا جميل ولا قبيح كصواب القول بأن ٢ + ٢ = ٤.

فهذا شيىء غير مفهوم الفن ومصطلح الأدب.
أو يحكم بجماله أوقبحه، وهاهنا يكون التصنيف الأدبي الفني.
أو يحكم بأنه لاشيىء كالغموض الذي لا يعني شيئاً.
فالعموض ذاته ليس قيمة جمالية.
وإنما القيمة في روعة الكشف للغامض.
فنص الشاعر الذي لا يفهم مراده ــ ولو بعد ألف قراءة ــ من هو أميز من الشاعر في موهبته ووسائله الثقافية إنما هو لغو لا يعني شيئاً.

والنص الذي يكتشف مغزاه ــ ولو بعد مئة قراءة ــ متوسط الموهبة والثقافة نص يعني شيئاً.

ومن روعة الاكتشاف أو عكسها يكون مستوى قيمته الجمالية.
إذن الاكتشاف بعد الغموض هو محل الحكم الجمالي.

وبهذا أعود إلى تأكيد ماقلته أكثر من مرة أن كل مذهب نقدي أو أدبي إنما هو حالة جمالية وليس قسيما لجميع الحالات الجمالية.

وأعود إلى قيمة الجمال الارتباطية التي اصطلح عليها الدكتور (هنترميد) في كتابه (الفلسفة أنواعها ومشكلاتها) فأرى أن في الاصطلاح على هذا القسم مؤاخذتين:

أولاهما : أن تفسيره لهذا القسم جاء تحت وطأة النظرية الميتافيزيقية القديمة التي حكمت بأن الفن محاكاة للطبيعة.

فكان عليه ـــ وهو من مفكري القرن العشرين في دولة أمريكا الحضارية ـــ أن لا يصطنع تقسيمات بنائه الفلسفي من نظرية ميتافيزيقية قاصرة.

وثانيها : أن تقسيمه قيمة الجمال إلى ثلاثة أنواع أحدها القيمة الارتباطية يعني أن كل نوع معيار.

ولكن تبيَّن من صنعه أنه قسم القيمة باعتبار محلها.

والواقع أنه لم يحرر أقساماً متميزة، لأن ما أسماه قيمة حسية ينطوي على قيمة شكلية وقيمة ارتباطية... الخ.

وفلسفة الجمال قصيرة العمر فلا تزال غير محررة من التداخل، وساعد على هذا التداخل أن كل فليسوف حادث يحاول نسف مسلمات من سبقه أو التلفيق منها.

وإذا كانت معاناتي لقضية الجمال ـــ لاسيما في التراث العربي القديم ـــ تخول لي شيئاً من الاجتهاد العاجل فإنني أولاً لا أقر تقسيم الجمال إلى ذاتي وموضوعي تقسيم النقيض للنقيض.

بل أرى أن ذاتية الجمال حقل لدراسة كيفية إدراكنا أو شعورنا بالجميل.
وموضوعية الجمال حقل خبرتنا العامة أو الفئوية بمحل الجمال.

وقيمة الجمال واحدة فحسب وهي القيمة الشعورية، ومصطلح لغة العرب على الجمال والحسن والملاحة شاهد بذلك.

وتلتصق القيمة الشعورية بالفنون المكانية كالتصوير والزمانية كالموسيقى.
وتلتصق بالحكم الخلقي والحكم العقلي إذا أحدث لذة في الذهن وبهجة في القلب.

وقبل أن أغادر هذه الومضة عن فلسفة الجمال أحب أن أشرحها بمثال جي من قيم الأدب الحديث لألتمس مكانها في قيم الجمال.

وسأضرب المثال بإمام الرمزية الغربية (مالارمية) [١٨٤٢ ــ ١٨٩٨م] فقد كان شعاره كما ترجمه الدكتور عبد الغفار مكاوي في كتابه (ثورة الشعر الحديث):

(وجدت الجمال بعد أن وجدت العدم).

ومن صور البحث عن العدم البعد عن الواقع، ولهذا رأى عبدالغفار أن من أهم الظواهر في شعر مالارميه التجريد من الواقع أو نفي صفة الحضور عن الأشياء.

ومما ترجم له عبدالغفار هذان البيتان:
(هكذا أغنية الحب تطير على الشفاه ــ
إن بدأتها فاطرد منها الواقع لأنه منحط. اهـ).

إلا أن بعض المحافظين من أشياخي في الرقعة لاسيما المنطقة الوسطى ربما زم أنفه استهزاء وقال: هذا كلام مجانين لا يمكن، لأننا لانعرف التجريد من الواقع إلا بمعنى الاستنباط منه لا بمعنى تجريده من الحضور، ولأن الإنسان لا يحس ولا يفكر إلا من عناصر الواقع ولا يعي إلا من خلاله.

فدعوى مالارميه كاذبة أبداً حتى يأتي بالأنموذج الأدبي، وأنى له ذلك.

واعتراض المحافظين وجيه جداً، ولكن وجاهته جدا مرهونة بزيادة شرح لنظرية مالارميه من خلال كلامه هو النثري.

يرى مالارميه أنه مبشر بعمل الحرية الحقيقية وهي إدراك العلاقات الخفية المتعددة بفضل حالة باطنية، فتكون النهاية:

(إيجاد الكلمة التي تدل على شيىء غير موجود. اهـ).

ثم طلبنا الأنموذج فقال لنا الدكتور عبدالغفار: المعادن والجواهر النفيسة والأحجار الكريمة تصبح علامات ترمز للحياة العقلية والروحية التي تسمو على الطبيعة!!.

قال أبو عبد الرحمٰن : هكذا والله يفعل الكبار في تعريفنا بالشعر الأجنبي، وفي الواقع لم نجد (كلمة تدل على شيىء غير موجود)، وإنما هاهنا كلمات موجودات تدل على موجود ومستعارة لشيء موجود.

فدعوى (مالارمية) وشرح (عبدالغفار) أنموذج الثنائية بين النظرية والمثال.

ويزيدنا عبد الغفار شرحاً لمذهب (مالا رميه) فيقول:

على أن تجريد الواقع يتجلى أقوى وأوضح مايكون في تصوير مالارميه للأشياء في صوره الغائبة، وفي تلافي معنى لغوي محدد أو كل معنى واحد وثابت بغية الايحاء بمعاني مختلفة للكلمة الواحدة. وكان من وسائله إلى ذلك مايسمى بالمواربة أو الدوران حول المعنى (كأن تسمي القمر مصباح الليل أو كوكب الظلام أو تسمي العصفور رسول الربيع.. إلخ.

قال أبوعبدالرحمٰن : ليس هاهنا إضافة إلى ماسبق غير بلبلة النقد العربي، لأن رسول الربيع كالجواهر النفيسة في الدلالة بطريق الاستعارة على معنى موجود.

فدلالة المفردة لم تتغير في اللغة أو العرف أو الاصطلاح فالرسول معناه موجود معروف، والربيع معناه معروف موجود.

وإنما استجد تركيب مفردتين تدلان على معنى دلالة تشبيه لادلالة مطابقة، وهذه ظاهرة تغطرست بها البلاغة العربية، وكان من المسلم به عند أولئك القوم أن تركيب الكلام عمل شعوري أو عقلي وليس عملاً نقلياً جاهزاً.

وننتقل من الجزئي إلى الكلى فنورد ما أورده عبد الغفار من قول مالارميه على لسان العذراء مخاطبة مربيتها:

(أشعلي أيضاً هذه الأضواء حيث يبكي الشمع في ناره الخفيفة ووسط الذهب العقيم دمعة غريبة. اهـ.

قال أبو عبدالرحمٰن : هاهنا الجدة من ناحية الأنموذج لا من ناحية النظرية.

لقد كانت جمالية الأدب العربي القديم تفرح بالتعبير بالصورة الجزئية كبكاء الشمع، ولا يكون من مجموع الصور رؤية لمعنى تصوري أو شعوري.

وهذه لعمر الله غنائية الفكر مضافة إلى غنائية الشعور.

هذه العذراء أرادت أن تضحي بجمالها وجسدها على منحى الاتحاد الصوفي أو الفداء المسيحي فاختار الرسام صورة تعبر عن العبث والزوال من خلال الشمعة إذ ألف صورته الشعورية من البكاء والغربة والعقم والدمعة الغريبة.

فلنفترض ـ وأظنه فرضاً صحيحاً ـ أن الجمالية العربية لا تحظى بمثل هذا الأنموذج الأدبي وأنه من إضافة الأدب العالمي الحديث، إلا أننا لانزعم أن الأدب الحديث بأمثال هذا الأنموذج تخطى وتجاوز القيم الجمالية.

بل نقول محقين : إنه عمق القيم الجمالية بقدر رائع من الإثارة ـ والإثارة قيمة جمالية ـ سيحتفظ بحيويته ما ظل قريبا من عهد التجديد أو قريباً من مألوف المكتشف لهذا التجديد.

هذه معادلة بين فلسفة الجمال وواقع التجديد الأدبي في نطاق الشعر.

وهذه المعادلة محك في الرواية، فمعظم الذوق الشرقي ـ لا سيما العربي ـ مرتهن بحل العقدة الدرامية في بعض الأعمال الفنية.

فإذا أحدثت العقدة عند المتلقي توتراً داخلياً أصبح مشدوداً بالعمل.

فعنصر الجمال هاهنا الإثارة، فإذا حل العقدة أعطى حكمه الفني مستحسناً أو مستهجناً.

وليس من الضروري اعتماد حكمه على المقاييس الجمالية المستنبطة من صفات الجميل المرئي أو المسموع.

وإنما ينطلق أحياناً من قيم فكرية وحسية (واقعية).

فعنصر الجمال هاهنا : أن تتحول القيمة الفكرية والخلقية إلى وجدان عاطفي.

ومن هاهنا أسرف أصحاب النظرية النفسية في الأدب كالعقاد وسيد قطب والمعداوي فجعلوا قيمة الشعور فوق كل القيم.

وعلى أي حال فالإثارة والتوتر الداخلي عنصر جمالي.
والإثارة لا تكون إلا ببراعة فكرية أو إبداع خيالي.

ثم تطور فن القصة وأخواتها فكانت العقدة ـ رغم ما فيها من إثارة جمالية غير مشروطة ـ في العمل، وإنما يكفي تفاعل الوعي وتواليه في أجزاء المشاهد.

وكذلك الفيلم الكوميدي هدفه الإضحاك.

والإضحاك نفسه عنصر جمالي، لأنه أبعد حدود البهجة أو الإثارة إن كان ضحكاً كالبكى!.

إنه لذة في الوجدان ومتعة.
كما أن للإضحاك وسائل ذات عناصر جمالية كالطرافة.

وليس من الضروري أن تكون وسائل الإضحاك من فكاهة وسخرية هي هدف الكوميدي بحيث نحكم للعمل الكوميدي بمحضية الفن ونسلبه قابلية الالتزام.

ذلك أن الإضحاك قد يكون نقداً لواقع يتحقق منه هدف اجتماعي أو أخلاقي أو سياسي.

بل قد فطن لهذا الملحظ بنظر بعيد جداً الفيلسوف الفرنسي (هنري برجسون) عندما قرر: أنه لا مضحك إلا فيما هو إنساني.

أي أن الكوميدي لا يستطيع أن يضحك الآخرين بشيء لا يمت إليهم بصلة.

وربما ظن ظان أن الواقعية في الأدب والفن أبعد ماتكون عن الجمال، لأن الإثارة تكون بعمل فني ينقح الطبيعة.

أما التقل الصريح للواقع فليس وراءه إثارة.

والحقيقة أن أنماط الجمال عديدة ترتبط كلها بالمشاعر الذاتية التي يتم بها استنباط عناصر ماهو جميل: أي موضوعية الجمال.

ومن تلك المشاعر العديدة مشاعر المتعة والعبرة وما يترتب عليهما من إثارة وتوتر داخلي.

فهذه المشاعر تربط واقعية الأدب والفن بالنظرية الجمالية.

خذ على سبيل المثال الرحلات الواقعية فهي تكون جميلة من ناحية البراعة الأدبية في نقل الوقائع.

بيد أن شكل الصياغة الأدبية لا يهمنا هاهنا، وإنما يهمنا الملحظ الآخر للجمال في الرحلة، وهو أن مادتها مصدر بهجة جمالية بدافع حب الاستطلاع الذي يتطلب مفاجآت ومفارقات ونوادر يحصل بها متعة وعبرة وإثارة.

ولهذا أدخل الأسلاف الخواطر والفكاهات والنوادر ومتفرق الأمثال والحكم والبدائه والأجوبة المسكتة في الأجناس الأدبية لأجل المتعة الجمالية التي هي العنصر الأساسي الملحوظ في الأدب جملة.

وفي هذا العصر ــ وبعد عقود أبعدت العربي عن واقع الريف والقرية:ــ أصبحت الأفلام والمسلسلات الواقعية عن الحياة الاجتماعية في الريف والصعيد والوبر من المتع الجمالية ومن موضات العصر.

لأن براعة الممثل في التقليد للواقع الريفي وبراعة كاتب النص في تجميع عناصر الريف والقرية والصعيد والربط بينها بعلاقات واقعية (أي معقولة راجحة الاحتمال) كل ذلك يمتع المشاهد أيما إمتاع.

لأنه نبه ذاكرته إلى قريب مما هو فيها، أو أشبع غريزة حب الاستطلاع إن لم يكن من المخضرمين الذين أدركوا حياة المدينة والريف.

ومسألة تقسيم مايسمى جميلاً لا تقتصر على ثنائية الموضوع والذاتي، بل هناك ثلاثة مفاهيم:

المفهوم الأول : مفهوم الجمال الطبيعي.
المفهوم الثاني : مفهوم الجمال الفني.
والمفهوم الثالث : مفهوم الجمال الاضطراري (الذاتي).

مفهوم الجمال الأخير الذي يجده الفرد بالضرورة في ذاته فهو انعكاس للمفهومين الأولين.

وتحليل المفهوم الاضطراري الفردي للجمال ينبغي أن يبعد عن ميدان النظرية الجمالية ويدخل في باب الدراسات النفسية لنوازع الفرد وميوله.

وليس معنى هذا أن مفهوم الجمال الطبيعي والفني لا تؤخذ معياريته من إدراك البشرية، فلست أقول هذا، وإنما أمنع من اعتبار المزاج الفردي معياراً للجمال، بل المعيار خبرة الجماعة التي تحكمها أمور حسية كالتربية الثقافية، ورهافة الحس، والتفوق الفكري، وسعة الخبرة والممارسة.

ومن النظرية الفئوية للجمال نصطفي المثال الأعلى للجمال من معياري الحق والخير.

وليس هذا الاصطفاء حرية إرادية مهملة، ولكنها من ضرورات التذوق الجمالي لدى المتفوقين.

فالذي راض نفسه أو جبل على المثالية الخلقية يستقبح بالضرورة مفاسد الأخلاق ويعتبر كل فن ذا مضمون أخلاقي فاسد من باب القبح وإن كانت الوسائل أشكالاً جمالية.

إن العنصر الجمالي وحده مجرداً جمال بلا ريب.
ولكن المادة كلها بعناصرها قبح فني.
فإن نظر إلى الشكل الجمالي مضموماً إليه المضمون القبيح اعتبر ذلك زينة وتزيينا وتسويلاً.

وهذه لغة الشرع عندما يتحدث عمن زين له سوء عمله.

ومن أسرار القرآن الكريم أنه لم يقل تزينوا عند كل مسجد وإنما قال: ﴿خذوا زينتكم﴾، لأن الزينة في ذاتها جمال: أما التزين والتزيين فقد يصادفان محلاً قبيحاً.

وروائع الأدب والفن العالميين في تحسين الخطيئة مثلاً ليست جمالاً وليست زينة، لأنها ليست مما يتزين به، بل هي تزيين :أي ترويج للقبح كتزيين التجاعيد بالأصباغ والمساحيق.

مع أن التجاعيد في ذاتها قبح، لأنها فحيح الأحقاب وحشرجة السنين.

ولهذا أعتبر مذهب سقراط من المذاهب المتطرفة حينما قال: إن الجميل هو المفيد.

ومع هذا لم يخل من عنصر من الحق، لأن اصطفاء المثل الأعلى للجمال يتم بمعياري الحق والخير.

ولا أتوقع أن هذه الحقيقة تسمح بفضول من الجدال لسبب وحيد هو أن الأحكام الجمالية ـ ولا أقول تحقيق النظرية الجمالية ـ وليدة العلم والتفوق، ثم كانت هذه الأحكام مسلمة لدى النابهين.

إن الألوان الصارخة، وكذلك الألوان الصارخة المتعددة في الأزياء من جماليات الأمم البدائية كما في جنوب إفريقيا.

ثم تقدم العلم ومخضت الممارسة فكان اللون الصارخ المتعدد مستقبحاً إلا أن يراد اللون الصارخ لغير ذات الجمال.

وثمة حقيقة ثانية وهي أن الخبرة العلمية تزن الشعور الفردي فتعتبره ذوقاً شاذاً ، أو فئوياً، أو مثالاً أعلى.

كما أنها تنفي الذوق الفئوي أو ترهنه بشرط.

مثال ذلك صوت ربابة الريفي المبحوح، وصوت يراعة الراعي والقروي.

فالريفي الذي لم يسمع أغنية التخت الشرقي لا تنفي الخبرة العلمية صحة إدراكه، بل تعتبره إداركاً فئوياً صحيحاً لكل بدائي، ولكنها تحكم بمحدودية إدراكه، لأن الريفي إذا سمع دندنة المهدية من التخت الشرقي يكاد يستقبح بحة الربابة إلا في لحيظات تستولي عليه فيها الرومانسية فيحن إلى دندنة الريف.

وهكذا تقوّي الخبرة حاسته الجمالية إذا انتقل من التخت الشرقي الخالص إلى الفرق الموسيقية المحكمة منذ جيل الستين من القرن الرابع عشر تقريباً.

وبعكس ذلك بوق الراعي لم تنفه الخبرة ولم تعطه صفة المطلق، وإنما رهنته بشرطه، فكان ظاهرة جمالية في مناخات الحزن والترقيص معاً.

هذا مايتعلق بالمفهوم الجمالي الثالث، وهو المفهوم الجمالي الاضطراري.

أما المفهوم الجمالي الطبيعي فهو ما أودعه الله من الجمال في الكائنات التي سمح لحسنا بمشاهدتها.

والجمال الطبيعي مصدر للجمال الاضطراري، لأن الفرد يكتشفه و يتذوقه.

وهو مصدر للجمال الفني، لأن الفنان يحاكي جمال الطبيعة ولا يستطيع الانعتاق من حسه.

أما الجمال الفني فهو قمة المفاهيم الجمالية، وهو شرط التفوق للممارسة العلمية في الصناعات والمنشآت.

وهو شرط التفوق الثقافي للآداب والفنون.

ولست أجعل الجمال الفني قمة لأنه ينبغي أن يكون المثال الأعلى للجمال.

بل المثال الأعلى مما فرغ منه، لأنه مما خلقه الله وأبدعه في مجالي الطبيعة والكون، وفي مشاعرنا وفيما هدانا ربنا إلى إبداعه.

فالله مبدع الخلق، ومبدع ما أبدعوه.

وإنما جعلته قمة، لأنه صميم عملنا نحن البشر.

إن إبداعنا الحرفي والثقافي والأدبي والفني ،رهون بمقدرتنا على اكتشاف الجمال وتذوقه ومحاكاته، أي أن نبدع أنماطاً جمالية فنضيف إلى الخبرة البشرية مذخوراً جمالياً.

والشيوعيون يعتبرون الممارسة البشرية تقوم بدور الهدف والأساس معاً في عملية المعرفة الجمالية وتتمحض عن تحقيق مصلحة اجتماعية.

ولا ريب أن النظرية الجمالية الماركسية من أقبح النظريات وأثقلها.

ولست أتصور بإطلاق أن يكون الهدف والأساس معاً شرطاً للمعرفة الجمالية، وأن تكون المصلحة الاجتماعية نتيجة حتمية.

لأن المعرفة الجمالية صفة وجود لا كيفية.

أما المنفعة والمصلحة فكيفيتان لا يتوقف عليهما وجود الإحساس الجمالي.

والواقع أن الممارسة البشرية لا يعتد بها في النظرية الجمالية إلا أن يتناغم فيها العمل والموهبة معاً.

فالعمل يزيد مذخور الخبرة، والموهبة تصطفي المثل الأعلى في الخبرة.

أما المنفعة والمصلحة فغرضان إراديان حران يوظف لهما الجمال ولا يرهن بهما وجوده.

ولا يغلطن عليَّ غالط فيزعم أنني أنادي بمحضية الفن وأنفي عنصري الحق والخير، لأنه يخلو منهما.

كلا لأن النداء الماركسي بالتحام العمال وعبادة الرغيف الذي يسمونه منفعة جماعية : ليس هو الشرط المنطقي والأخلاقي لمعمارية الجمال.
وإنما قد يكون مضمونا للشكل الجمالي.

الشرط الجمالي الوحيد أن يكون الإحساس بالجمال ــ ومحله القلب ــ مؤيداً بالمواهب والملكات التي تدرك الحق والخير.

غاية ما هنالك أن المعرفة المنطقية والخلقية معرفتان توسليتان اكتسابيتان يعتريهما الخطأ والصواب.

أما المعرفة الجمالية فهي معرفة تلقائية بدهية.

وبهذا ننفي محضية الفن، لأن الممارسة الجمالية تحقق معنى وجودياً وهو الإبداع الفني في الثقافات والحرف.
كما تحقق نمطا متميزا للموهبة بفضل ممارسة الجمال.

وأحسُّ الناس بالجمال تجدهم من النابغين في مواهبهم الفكرية السويين في سلوكهم.

إن الفنان المرهف يُخاف عليه أن تُجرح مشاعره بسلوك شائن لمجرد أنه مرهف الحس.

وفي مجال النظرية الجمالية يذهب بودلير وأوسكا وايلد وجونكور وغيرهم من أصحاب محضية الفن إلى أن الفن يمارس لذاته دون ارتباط بأية غاية أخلاقية أو عاطفية أو دينية أو اجتماعية أو سياسية أو فكرية.

ولعل هذا هو ما دعا سارتر إلى تدبيج مقالاته في الدعوة إلى الالتزام إلا أنه أخذ بالطرف فأخرج الفن عن حظيرة الالتزام، بل إنه بالغ فقال إن الشعر لا يقبل الالتزام!!.

ويختلف هؤلاء عن أصحاب النظرية الترفيهية بأن نظريتهم تكنيكية لاغاية لهم إلا حذق الفن ليكون طوع تذوق الإحساس الجمالي.

و يشترك التكنيكيون والترفيهيون في فكرة تحرير الفن من الالتزام.

وذهب عمدة الفلاسفة كانت وشيلروهربرت سبنسر وفلوبير إلى أن الفن ترف من الكماليات وأن الغرض منه مجرد الترفيه والتسلية.

ويمكن أن يدخل في هذه النظرية جملة من أعمال الرومانسيين، لأنهم يطرحون همومهم و يتسلون بعملهم الفني، ولكن الفارق أن عملهم مرتبط بعواطفهم ناتج عنها، ولولا عناؤهم العاطفي ماتكلفوا التسلية بالفن.

وذهب المثاليون الأفلاطونيون إلى أن الفن تعبير عن المثل الأعلى في الواقع بمحاكاته وإن بعدنا عنه خطوتين، وتعرف نظريتهم بالنظرية المثالية.

وفي نظريتهم صفع لدعوى سارتر أن الفن لا يقبل الالتزام، لأن أقاصيص البطولة في أعمالهم وروايات الفروسية ولوحات بعض فنانيهم الأكاديميين تحاكي المثل الأعلى في الواقع.

وهناك النظرية الفنية التطهيرية، و يضرب لها المثال بآلام فرتر، فقد كانت انفعالاته وهواجسه تدفعه للانتحار، فكانت الآلام تطهيرا له من تلك المشاعر الخائبة.

وهكذا المأساة تطهر النفس من المشاعر العنيفة فتنعم بالراحة.

وهناك النزعة الطبيعية عند تين، والحيوية عند جويو والواقعية عند زولا والوجودية عند سارتر.

ونتيجةُ هذه النزعات: أن مهمة الفن مجرد تسجيل لظروف الحياة لأجل استبقائها والاحتفاظ بها، فسميت هذه النظرية بالنظرية التسجيلية.
وتسمى أيضاً النظرية التكرارية، لأن تسجيلها تكرار للواقع الناد.

وهذا هو مذهب مونتي وستندال وبروست.

والنظرية الجمالية من الأفكار الممزقة بتعمد ليكون الخلاف فيها عريضاً وشهوة الجدل حولها غير منتهية، وحكمها حكم غيرها من الأفكار النظرية والسلوكية التي يرحب فيها الماسون بكل تفلسف جديد، فلا تهم المسلمات اليقينية أو الراجحة، وإنما المهم كثرة التفلسف والأسفار وطرح المزيد من الاحتمال ليظل الفكر البشري مشغولاً بالتوافه.

ولهذا يقوم بأعباء التفلسف الفني إما يهودي قح كسارتر وزولا، أو ملحد مثل كانت أو صنيعة للماسون كشارل لالو.

لقد عظم الاختلاف في الفصل بين اللذة وبين المتعة الجمالية. والجمهور من باحثي النظرية الجمالية يرون أن الأنانية هي الفارق ويمثل چورچ سانتيانا بتصوير الحالتين فيقول:

(في مجال اللذات نشبع حواسنا ورغباتنا وانفعالاتنا، ولكن في حالة تأمل الجمال نسموا على ذواتنا، فتهدأ سورة انفعالاتنا ونكون سعداء في إدراكنا لخير لانسعى إلى امتلاكه، فلا ينظر الرسام إلى ينبوع الماء نظرة الرجل العطشان، ولا ينظر إلى امرأة جميلة نظرة الحيوان الذي يضج بالشهوة).

قال أبو عبدالرحمٰن : الثنائية بين موضوعية الجمال وذاتيته تنفع هاهنا.

فالجمال الموضوعي المختبر بالإحساس الفئوي الذي تفرزه قيمتا الحق والخير إلى مثل أعلى هو الجمال في حقيقته وإن لم تتعلق به أنانيتنا.

كما أن الموجود موجود في ذاته وإن لم تتعلق به معرفتنا.

أما الخيال الذاتي فهو حقيقة موجودة في الذات، ووجود الشيىء غير الحكم باعتباره، وبهذا يكون الجمال محكوماً فيه، لأنه معقول، ولأنه خير.

وإذا لم يكن كذلك كان ذاتياً غير معتبر. والجمال لذة، ولكن ليست كل لذة جمالاً، بل يحكم اللذة الحق والخير.

ومقولة «الجمال لذة، وليست كل لذة جمالاً» تعني أن اللذة لا تنفصل عن الجمال دون عكس، وكل ملتذ بشيىء تظهر فيه أنانيته و يسعى لامتلاكه.

فالرسام ملتذ برؤية ينبوع الماء ساع لامتلاكه بدليل أنه لو أراد أحد صده عن النظر لامتعض، وكذلك الملتذ برؤية الجمال دون شهوة جنسية كلهم ملتذ للامتلاك، والامتلاك نفسه هو جميع برهة سورة الانفعال. وإنما وهم حينما قارن بين رؤية عاشق الجمال ونظرة الحيوان الهائج بالشهوة فاعتبر الأول غير أناني واعتبر الثاني أنانياً.

وهذا وهم فكلاهما أناني يحاول الامتلاك إلا أن الأول أناني ممتلك بالنظرة الحرة، والنثاني أناني يدافع رغبة حاجية.

ولذة الأول جمالية، ولذة الآخر غير جمالية، ولكنها مطلب جسدي.

وفليسوف الجمال الفرنسي شارل لالو كان مذهبه توفيقياً يتسع لكل النظريات لأنها جميعها مواقف موجودة في التجربة الجمالية، ولكن الفرخ حرص على إلغاء قيمة الجلال في النظرية الجمالية وادعى الثنائية المطلقة بين القيم الجمالية وميادين الدين والأخلاق.

وهكذا كان مذهب تولستوي وحسبك به!!.

قال أبو عبدالرحمٰن : لو أن فنانا تشكيلياً حذق تكنيك لوحة تعبر عن غرام شاذ بين غلام وكهل لكانت لوحته لوحة إبداعية جمالية عند تولستوي ولالو، لأن عنصري الجلال والسمو ليسا قيمتين جماليتين!!.

ولو أن شاعر الجيش الأحمر أبدع قصيدة عظيمة الأثر على النفوس في التشويق إلى مثل مجزرة الجرّ لكانت قصيدته عملاً جمالياً، لأنه ألغى من القيمة الجمالية كل عنصر يراعي إحساس الضمير في آلامه واكتئابه.

ولو أن روائياً أبدع رواية عن فكرة السادة والعبيد في فلسفة نتشه لكانت عملاً فنياً جمالياً، لأنه ليس في النظرية الجمالية أي حساب لقبح العمالة والخيانة.

والذين بوبوا النظرية الجمالية وزعموا خلو قيمها من أي عنصر من عناصر قيمتي الحق والخير يتناقضون ويتحكمون، لأنهم يلغون إحساس جماهير، ويلغون إحساساً فئوياً عالي الذوق يستقبح بحسه أموراً تغيظ قيمتي الحق والخير.

ويلغون إحساسات جمالية لم يجد لها التحليل علة غير الفضيلة والحكم العقلي.

وأظهر ما في تناقضهم أنهم يجردون النظرية الجمالية من عناصر المنطق بجدل منطقي.

وينسون بعد هذا أن الجمال إحساس وجودي، وأن الأخلاق سلوك وجودي، وكلاهما شبيه بالتصورات العقلية.

وإذن فالحكم في الإحساس الجمالي، وفق السلوك الخلقي لملكة الحكم العقلية التي تحكم في تصورات العقل كما تحكم في المشاعر الباطنة، وكما تحكم في السلوك العملي.

وملكة العقل الحاكمة مخلوقة وإذن فلا تستغني عن مصدر الكمال المطلق وهو شرع الخالق جل جلاله.

إن كل نظرية جمالية تعني الشهادة بإحساس جمالي ما.

أما كون هذا الجمال معتبراً أو غير معتبر فالمرجع فيه إلى حكم العقل.!؟ والبرهان على ذلك أنني قلبت النظر سنين في المدلول اللغوي للجمال فلم أجده يخرج في أصله عن معنى العظمة والكمال.

ثم أمعنت النظر سنين في قيمتي الحق والخير فرأيت عملهما في الإنسان أسبق من عمل الإحساس الجمالي، لأن قيمة الحق تكمل أهلية الإنسان موهبة وتجربة.

كما أن قيمة الخير تزكي سلوك الإنسان وتطهّر مشاعره.

ومن ثم يكون المثل الأعلى للإحساس الجمالي لمن أكمل العقل موهبته، وأثرت التجربة شاهده، وزكت الفضيلة سلوكه.

ومن مسائل النظرية الجمالية «الغائية بدون غاية؟!»، وهو حكم أطلقه الفيلسوف الألماني (أمانوئيل كانت) [١٧٢١ ــ ١٨٠٤م] على القيمة الجمالية.

فالجمال متعة فنية، وهذه المتعة غاية في ذاتها، فهي غاية لا يلتمس وراءها غاية.

وهذا الحكم الجمالي الكانتي وفلسفة كانت له هو القاعدة التي انطلق منها دعاة الفن للفن (محضية الفن).

وقد عالج (كانت) قضية الحكم الجمالي في كتابه (نقد الحكم) وميز الحكم الجمالي بالخصائص التالية:

١ ــ أن مصدره ذوق عن ارتضاء لا تدفع إليه منفعة.
وهذا ــ على سبيل المثال ــ بخلاف اللذة الحسية التي يدفع إليها منفعة هي حب التملك.
فالرسام تعجبه صورة الفاكهة وإن لم يكن مشتهياً أكلها أو بيعها.

٢ ــ أن مصدره ذوق مشترك، لأن الجميل يروق كل الناس دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة.
ولهذا قال (كانت) : لا سبيل لنا إلى معرفة شيىء عام عالمي دون أفكار تجريدية عامة نستطيع بها تقويمه غير الجمال.

٣ ــ أن الحكم الجمالي ذاتي ابتداء، ولكنه عام موضوعي ضرورة، إذ يفترض اشتراك ذوي الأذواق فيه، وقد يشذ منهم من يخالف المجموع، ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة.

قال أبو عبدالرحمٰن : لا وجه للحكم بذاتية الجمال وموضوعيته ــ وهما نقيضان ــ إلا بتوجيه واحد، وهو أنه ذاتي وجوداً وموضوعي اعتباراً.

وقد وفق كانت بين ذاتية الجمال وموضوعيته بقوله:

(كل حكم له ثلاث حالات : إما تقرير حقيقة عن طريق التجربة، أو برهنة على قضية علمية يسلم بها ضرورة، أو افتراض احتمال منطقي، إلا الجمال فإن

خاصته تقرير ما يدرك ضرورة إدراكا ذاتياً إبتداء ولكنه موضوعي من ناحية التصور بافتراض عموم الشعور به، فالجميل هو مايعترف به بهذه الصفة لأنه مبعث شعور بالرضا به ضرورة، دون حاجة إلى أفكار سابقة.

فإذا حكمت بأن هذه الفاكهة جميلة فليس ذلك نتيجة قياس حتمي منطقى أو نتيجة، كما هي الحال في الطبيعة والرياضة مثلا، وإنما ذلك نتيجة لحكم ضروري فردي، يشبه الأمر الصادر عن وعينا الجمالي، فإذا حكمنا بما يخالف ذلك كان في هذا معصية للضمير الجمالي يشبه معصيتنا لضميرنا الخلقي فيما لو خالفنا واجبا خلقيا.).

٤ ــ أن المتعة الجمالية غاية في ذاتها.

قال أبو عبدالرحمٰن : في نصوص ديننا الحنيف ــ وهو دين من خلق الحقيقة ــ الإشارة إلى فطرة سوية فطر الله بني آدم عليها، وأن هذه الفطرة هي المثال الأعلى للمعرفة والإحساس والتصرف.

فحينما يأمر الله بالعدل و يأمرنا باستشهاد ذوي عدل: فإننا نجد ما هو عدل معروفاً بالشرع و بالفطرة.

وكما يُهتدى إلى المعرفة المنطقية بقوانين العقل الفطرية: فكذلك يُهتدى إلى الجمال بالإحساس الفطري.

وهذه هي ذاتية الجمال، أو الوجود الجمالي المعتبر. إلا أن الحكم بأن هذا الجمال الذاتي هو المثال الأعلى للجمال يصدر عن معايير في الموضوع لا في الذات، وهذه هي النظرة الموضوعية.

و بقدر مايستأنس بأذواق الجمهور في الإحساس بالجمال فإن العبرة بذائقة النخبة الممتازة ممن يتميزون بحسن التربية وسعة الثقافة ومعقولية الفكر والسلوك.

وقد أراد (چان پول سارتر) أن يناطح (أمانوئيل كانت) القمة في هذه الناحية، رغم أن (كانت) لم يفرق بين جمال الفن وجمال الطبيعة.

قال (سارتر) : و يتراأى لي تعبيركانت (الغائية بدون غاية): تعبيراً غير منطبق على العمل الفني.

وهذا التعبير يتضمن في الواقع أن العمل الفني ليس له من الغائية إلا مظهرها إذ هو قصر على إثارة النشاط الحر المنظم للمخيلة كي تلعب دورها.

وفي هذا إغفال أن مخيلة المشاهد ليست وظيفتها التنظيم فحسب، بل التكوين، وليست وظيفتها اللعب، بل هي تثار لتكوين العمل الفني من جديد بما يتجاوز ماترك الفنان من آثار.

والمخيلة ــ شأنها شأن وظائف العقل الأخرى ــ لا تستقل في متعتها بنفسها بل هي دائماً في خارج نطاق نفسها وهي دائماً ملتزمة بمشروع.

ويمكن أن توجد (غائية بدون غاية) لشيىء أحكم نظامه في نفسه إحكاماً ما يدعونا إلى فرض غاية له، حتى ولو لم نستطع تحديدها فإذا حددنا الجمال بهذه الطريقة أمكننا ــ وهذه غاية (كانت) ــ أن نقرن الجمال في الفن بالجمال في الطبيعة. ففي الزهرة مثلاً يتمثل كثير من مظاهر التوازي والانسجام في الألوان والانحناءات المنتظمة حتي ليلبث ذلك أن يغرينا بالبحث عن شرح غائي لكل هذه الخصائص، فنرى فيها وسائل كثيرة رتبت ترتيباً من أجل غاية مجهولة، ولكن هذا هو عين الخطأ، فجمال الطبيعة لا يقارن في شيىء بجمال الفن.

فالعمل الفني لا غاية له، ونحن في هذا على وفاق مع «كانت» ولكنه لا غاية لأنه هو في نفسه غاية.

قال أبو عبدالرحمٰن : إن كان نقل سارتر عمن سبقه من الفلاسفة والمفكرين بهذا المستوى : فإنني لست على ثقة بأنه قد فهم ما قرأه ونقله.

إن كانت لم يدع ــ كما زعم سارتر ــ أن العمل الفني ليس له من الغائية إلا مظهرها، وأن غايته إثارة النشاط الحر، وأن المتلقي للعمل الفني لا وظيفة لمخيلته إلا التنظيم فحسب، وأنه لا يكوّن العمل الفني من جديد بحيث يتجاوز ما ترك الفنان من آثار.

لم يقل كانت حرفاً في هذا المعنى، وإنما مذهب كانت أن الجمال قيمة معيارية، ولذا فهو مبتغى ومطلب في ذاته، والجمال يوجد في الفن كما يوجد في الطبيعة.

فالفنان والمتلقي مبتغاهما الأول ـ باسم الفن ـ الجمال فحسب. ومشاهد الطبيعة بمنظار فني مبتغاه الجمال فحسب.

والمشاهد حينما تبتغي مخيلته تكويناً جديداً ففي حدود القيمة الجمالية: أي نشدان المثل الأعلى للجمال.

فلا يزال إذن جمال الفن والطبيعة غاية بدون غاية.

فإن ابتغى المشاهد غاية غير القيمة الجمالية فليس ذلك باسم الفن، وإنما باسم المنطق أو الأخلاق أو التعاليم.

والملمح الحاسم للخلاف أن في الطبيعة والفن جمالاً محضاً، وأن الناس أو كلهم في كثير من الأحيان لايقصدون إلا القيمة الجمالية.

وهذا وحده كاف في الدلالة على أن الجمال غاية بدون غاية.

وكيف لا يكون الجمال غاية في ذاته وهو أحد معايير الوجود الثلاثة.

ويخلط سارتر بين نظرة الفنان والفيلسوف إلى مشاهد الطبيعة، وهذا بيِّن من تعلقه بمظاهر الانسجام والتوازن.. إلخ في مشاهدة الطبيعة مما يدفع إلى البحث عن غاية وراء هذه الخصائص غير غاية الجمال.

قال أبو عبدالرحمٰن: لو دقق سارتر النظر لوجد ثمة فرقاً بين قول:
(الجمال غاية في ذاته).

وقول :
(الجمال غاية وحده لا غاية غيره).

و (كانت) قال الأولى ولم يقل الثانية.

إن الجمال في الفن والطبيعة غاية في ذاته، وفي الطبيعة والجمال غايات غير الفن.

والجمال الأدبي جمال فني ومنه ومضات في النقد الأدبي التراثي وبعضها يتعلق بالنظرية الجمالية بسذاجة، فمن أبرز ظاهرات البلاغة: كسر جديَّة التفكير المنطقي بتلاعب الخيال.

ومن هنا تظهر القيمة الجمالية وتكون صنو القيمة المنطقية.

ففي نصاب المنطق يشمئز العقل من ضروب الأغلوطة والوهم، لأن التفكير حينئذ جدي، ولأن من وقع في الأغلوطة والوهم، لم يقع فيهما مختاراً، وإنما غاب عنه ضياء العقل وأعوزه التفكير.

أما حينما يتلاعب الفنان بالتفكير غير غائب عنه ضياء العقل، وغير عاجز عن التفكير ــ إنما يستمنح العقل إغضاءة الكريم لإبراز ذوق جمالي وجداني لا يصقله إلا ظلال من الحقيقة باهتة كالخيوط القزحية تتبلج رويداً رويداً من دجنة الغيم.. أي دجنة الوهم والأغلوطة ــ حينما يتلاعب الفنان هذا التلاعب: فهناك تميس القيمة الجمالية بغنج يفتت القلوب.

ولهذا فنظرة المفكر الجادة تفسد توثبات الفن.

وإنما يكون المفكر فناناً إذا استمتع بتوثبات الفن غير مأسور بمبدأ المعقول أو الغائبة.

فإذا ذهبت سكرة الفن بلور متعته إلى أفكاره. وكثيرون من العقلاء استناموا لسحر الفن ــ وإن كان بمنطق التفكير الجاد أوهاماــ، لأنهم مختارون راشدون أرادوا أن يكوِّنوا (بتشديد الواو) عقيدة وجدانية من ذوقهم الجمالي لا من تفكيرهم الجاد.

واسألوا صعاليك الأدب ــ وعندهم الخبر اليقين ــ فلقد أثقلهم من أعباء الحياة وهمومها ما ينيخ البزل القناعيس، ولكنهم انسلوا منها انسلال كرام بني هاشم من هجاء حسان لكفار قريش.

انسلوا منها بأحلام الوهم، لأنها قمة القيم الجمالية.
فكانت لهم فألا، ثم كانت لهم واقعاً!.
ولدي شواهد من كبد الأحقاب.
هذا أبو علي الكاتب الحسن بن رجاء ولاه المأمون الموصل، فخرج من داره واللواء بين يديه، فحدث له ما ينغص حياة كل متطير حين اندق اللواء لنشوبه ببعض الدروب.

ولكن الشاعر الضبي ــ ويروي لأبي الشمقمق في قصة أخرى ــ نوم ابن رجاء بسحر الفن إذ قال:

مـــاكـــان مـــنـــدق اللـــواء لـــربـــيـــعـــة
تخـــشـــى ولا أمـــريـــكـــون مـــزيـــلا

لـــكـــن ذاك الـــرمـــح قـــصـــف ظـــهـــره
صـــغـــر الـــولايـــة فـــاســـتـــقـــل المـــوصـــلا

فلو تعاملنا بجدية التفكير : لما كان ثمة علاقة بين انكسار اللواء وسعادة الحظ!

بيد أن الشاعر افترض العلاقة بسحر جمالي.
ثم كان هذا الفأل واقعاً، لأن المأمون أضاف إليه ديار ربيعة.
ومن هذا الباب ضروب من حسن التعليل تقصاها البلاغيون كقول أحدهم:

كـــالـــبـــحـــر يمـــطـــره الـــســـحـــاب ومـــالـــه
فـــضـــل عـــلـــيـــه لأنـــه مـــن مـــائـــه

ولقد كان شيخي عثمان الصالح يطارحني الحديث في معنى هذا البيت ويؤكد لي أن الأسلاف كانوا يعرفون الحقيقة العلمية:

أن المطر يتبخر من البحر، وأضاف العلم أن الغبار الذي تثيره الرياح يفقط السحاب إلى قطرات.

وما كلام الشيخ ببعيد ومايبعد أن يكون الماء في الكرة الأرضية كالدورة الدموية في جسم الإنسان بشرط أن لايكون الشاعر أراد مجرد الجنس جنس الماء، وقد بين شيخ الإسلام ابن تيمية في فتاواه أن الماء في الأرض ليس من السماء فحسب.

ومن هذه التعليلات قول بلعاء بن قيس الكناني لما برص: هذا سيف الله جلاه.

ومثل ذلك تعليلات الشيب، وقد استوفيت منها طرفاً لابأس به بكتابي هكذا علمني ورد زورث.

وإذا كان الوهم والأغلوطة من أكاذيب العقل: فإن الكذب الفني حلية القيمة الجمالية.

ولهذا قالت العرب في أمثالها: أظرف من كذوب!!.

وقال ذوو النظرة الجمالية في النقد: أعذب الشعر أكذبه.
وأكاذيب الجمال تكون صدقاً فنياً!.

وفي جمال الفن قبح فلسفي حين يهز الثوابت كقول أبي الحسن السلامي:

تجرأنا على الآثام لما
رأينا العفو من ثمر الذنوب

فهذا الظريف الكذوب لم يُحصص الحساب، ووراءه يوم لا يدري ما الله قاض فيه.

والقبح المنطقي في الجمال الفني مشروط بالنظرية الفئوية لإدراك الجمال التي تصطفي المثل الأعلى من إدراك الذات معياراً ما في الموضوع.
ولصعاليك الأدب أن يستريحوا تحت هذا التعليل:

ألم تر أن الفقر يرجى له الغنى
وأن الغنى يخشى عليه من الفقر

قاله أبو العتاهية، وقد جمع أبوعمر ابن عبد البر حكمه ومواعظه في سفر نفيس.

ومن التلاعب بحسن التعليل قول علي بن الجهم في حبس الدين:

قالوا حبست فقلت ليس بضائري
حبسي وأي مهند لا يغمد

أو ما رأيت الليث يألف غيله
كبراً وأوباش السباع تردد

والبدر يدركه السرار فتنجلي
أيامه وكأنه متجدد

والحبس مالم تغشه لدنيّة
شنعاء نعم المنزل المتورد

بـــيـــت يجـــدد للـــكـــريم محـــلـــه
ويـــزار فـــيـــه ولا يـــزور فـــيـــحـــمـــد

قال أبو عبدالرحمٰن : لا أقول بئست الدار دائماً، ولكنني أقول:
نسأل الله العفو والعافية، والمعافاة الدائمة في الدنيا والآخرة.

وشيخنا محمد بن ناصر العبودي ــ زاد الله كهولته جمالاً ومتعه بالصحة والعافية والعمل الصالح ــ حقق كتباً في أعباء الثقلاء، ولكنها تزول كلها بمثل هذا التعليل:

فـــطـــيـــب الجـــلـــوس بـــثـــقـــل الـــثـــقـــيـــل
كـــطـــيـــب الهـــريـــس بـــلـــحـــم الـــبـــقـــر

هذا من المتقارب الراقص قاله أبو سعد بن دوست، ولكن العرب غير بقرين.

ومخاوف العمى ثقيلة على المبصرين، ولكن الله وعد من فقد حبيبتيه واحتسب الأجر الجزيل، ووجد المحتسبون من تعليلات الفن ما أطربهم فعاشوه فألاً ثم واقعاً.

قال بشار :

عـــمـــيـــت حـــنـــيـــنـــا والـــذكـــاء مـــن الـــعـــمـــى
فـــجـــئـــت عـــجـــيـــب الـــظـــن لـــلـــعـــلـــم مـــعـــقـــلا

وقبله عبدالله بن عباس رضي الله عنهما قال:

إن يـــأخـــذ الله مـــن عـــيـــنـــي نـــورهمـــا
فـــفـــي لـــســـانـــي وقـــلـــبـــي منهما نـــور

ولعل في نكت الهميان للصفدي ما يفرح قلب كل ضرير.

ولقد علل أبو محمد العبد لكاني الوحدة بأمر حسي قبيح تسد له الآناف.

لكنه جمال فني!!.

قال :

وحسبك من فضل التوحد أنه
إذا ضاق بطن المرء بالريح سرحاً

ومن مليح التعليل لموسيقى (لا) التي يضيق بها الكرماء والمترفدون قول بعض الظرفاء:

قد أجمع الناس على بغض لا
ولست أنسى أبداً حب لا

لأنني قلت له: سيدي
تحب غيري أبداً؟ قال: لا

وهذا تعليل آخر يفرح به أبو البنيات :

وما التأنيث لاسم الشمس عيب
ولا التذكير فخر للهلال

قاله أبو الطيب.

أما من شغله طلب العلم عن الصفق في الأسواق وكان رزقه كفافاً : فيغني بهذا البيت لابن أبي البغل:

الصعو يصفر آمنا ولأجله
حبس الهزار لأنه يترنم

وهناك تعليلات هي من حسن التعليل فنياً، ولكنها منغصة في الواقع كقول ابن بسام في موظف كبير خلعوا عليه خلعة التعيين:

خلعوا عليه وزينوه
(م) ومرَّ في عز ورفعه

وكذلك يفعل بالجمال
(م) لنحرها في كل جمعة

قال أبو عبدالرحمٰن : أقل مافي الأمر ماقاله : ابن المعتز:

كم تائه بولاية
وبعزله ركض البريد

ويقبح التعليل جداً في مثل قول ابن المعتز مهوناً من شأن القلم الذي امتن الله به علي البشرية.

قال ابن المعتز :

وتاه به قوم فقلت رويدكم
فما كاتب بالكف إلا كماشط

لقد أبعد الخليفة الشاعر النجعة، فليست المقلمة ــ بتقديم اللام ــ كالمقملة (بتقديم الميم).

ومعظم التعليل الفني مغالطة حسية كقول أبي الطيب عن الهمام كافور ــ وهو أفضل بكثير من ممدوحه سيف الدولة بشهادة التاريخ:ــ

وقد كنت أحسب قبل الخصى
بأن الرؤوس مقر النهى

فلما نظرت إلى عقله
وجدت النهى كلها في الخصى

وحسن التعليل الذي ذكرته هاهنا ليس هو وفق اصطلاح البلاغيين دائماً، وإنما أردت العرف اللغوي العام.

منهج لاستخلاص النظرية الجمالية
من التعريفات اللغوية

لإيماني بأن التعريفات اللغوية تدل على مفاهيم فكرية مشتركة، ولإيماني بأن التصور مرحلة تسبق الحكم: فقد أردت تلخيص وتحرير التصورات البشرية لمعنى الجمال من مضامين اللغة.

والسبيل إلى ذلك: أن أعرِّف معنى الجمال أولاً، ثم أعرف معاني مرادفاته ثانياً، ثم أعرف معاني أضداده[1].

والغرض من تعريف المرادفات: استخلاص المعنى المشترك بين الجميل والجمال ومرادفهما؛ ليكون التعريف ـ بالشرط المنطقي ـ جامعاً.

والغرض من تعريف الأضداد : زيادة في تنقيح التصور على مبدأ و(بضدها تتبين الأشياء)، وتحصيل التعريف المانع.

وهذا العناء اللغوي ليس تكلفاً ولا تشبعاً ولا مستكثراً، لأنه سبيل ناجح لمطلب خطير يتصف بأنه لا يزال محل خلاف عريض.

وأعني بهذا المطلب : القيمة الجمالية.

وسر نجاح تلك السبيل: أنها بدهية، لأنها تحرير للمفهوم البشري من واقع اللغة.

ويزيدها أهمية : أنه مغفول عنها في جميع الدراسات الاستاطيقية.

والمحصل الوحيد الذي أسعى إليه أن أصل إلى نظرية في القيمة الجمالية بعيدة عن الارتيابية والميتافيزيقية.

---

(١) هذا المدخل حلل معنى الجميل، ولم يتعرض لمعاني المرادفات والأضداد لهذا أعتبر هذا المدخل منهجاً لاستخلاص النظرية الجمالية من التعريفات اللغوية.

مادة الجيم والميم واللام

قال الأزهري : (الجمال مصدر الجميل، والفعل منه جمل يجمل.

وقال تعالى : ـ﴿ ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون ﴾[سورة النحل/٦]: أي بهاء وحسن)(٢) اهـ.

وقال سيبويه : (الجمال رقة الحسن)(٣).

وقال الراغب والفيروزآبادي : (الجمال الحسن الكثير)(٤)اهـ.

وقال ابن فارس : (الجيم والميم واللام أصلان:

أحدهما : تجمع وحسن الخلق.

والآخر : حسن.

ثم قال: والأصل الآخر الجمال، وهو ضد القبح.

قال ابن قتيبة : أصله من الجميل، وهو ودك الشحم المذاب.

يراد أن ماء السمن يجري في وجهه)(٥).

وقال الجرجاني والأحمد نكري: (الجمال من الصفات ما يتعلق بالرضى واللطف)اهـ(٦).

وقال الأحمد نكري : (الجمال والحسن تناسب الأعضاء)اهـ(٧).

---

(٢) تهذيب اللغة ١١/١١٠.

(٣) نقلاً عن تاج العروس.

(٤) المفردات ص ٩٧ وبصائر ذوي التميز ٢/٣٩٥.

(٥) مقاييس اللغة ١/٥٨١.

(٦) التعريفات ص ٨٢ ودستور العلماء ١/ ٤١٠.

(٧) دستور العلماء ١/٤١٠.

ومن هذا العرض يتضح أن اشتقاق الجمال محتمل من أحد ثلاثة وجوه:

الوجه الأول : أن يكون الجمال ــ بمعنى الحسن ومرادفاته ــ هو المعنى الوضعي الأولى الأصلي الحقيقي الجامع لمادة الجيم والميم واللام.

ثم اشتق من هذا المعنى الحقيقي معنى عظم الخلق قياساً على الجمل لعظم خلقه، وإنما سمي جملا لحسنه.

وإلى هذا المعنى الاشتقاقي نحا الراغب فقال:

(وتسمية الجمل بذلك يكون لما قد أشار إليه بقوله: «**ولكم فيها جمال**» ــ، لأنهم كانوا يعدون ذلك جمالاً لهم)اهـ(٨).

قال أبو عبدالرحمٰن : ثمة دلائل تجعل هذا الرأي مرجوحاً، وهي:

(أ) أن الله امتن علينا بجمال الأنعام، وهي أعم من الإبل، وغير الإبل لا تسمى ذكوره جمالاً.

فلابد من دليل على أن المراد في الآية الكريمة خصوص الإبل، أو أن ذكور الإبل أولى بالتسمية بالجمال.

(ب) أن ملحظ العظمة في اشتقاق بقية معاني الجيم والميم واللام أوضح وأكثر من ملحظ الحسن، فليس معنى الحسن أولى بأن يكون معنى حقيقياً جامعاً.

(جـ) أنه ليس كل عظيم الخلقة يكون حسن المنظر، وبالعكس فحسن المنظر تعظمه النفس.

والوجه الثاني : أن تكون العظمة هي المعنى الأولي الأصلي الحقيقي الوضعي الجامع، ويكون معنى الحسن مشتقاً من ذلك.

فالتسمية أطلقت على الجمل لعظم خلقه، ولهذا حدوا للتسمية حداً يكون به كمال الخلق على خلاف بين اللغويين في هذا الحد: أهو الإرباع، أم الإجذاع، أم البزول؟!.

---

(٨) المفردات ص ٩٨.

وسميت حبال السفن جمالات لأنها تجمع فتكوّن ــ بتشديد الواو ــ عظمة بحيث تصير في حجم أوساط الرجال.

قال الأزهري : (كأن الحبل الغليظ سمي جمالة، لأنه قُوى كثيرة).

وجملة الحساب مبلغه ونهايته، ففي هذا معنى الكمال.

واشتق من معنى العظمة والكمال معنى البهاء والحسن، وذلك عندما اشتق معنى الحسن من معنى الجميل ــ أي الودك المذاب.

والوجه الثالث : أن يكون المعنى الأصلي لأمور مجتمعة هي التجمع والحسن معاً، ويراعى في التجمع حصول عظمة، أو كمال، أو بلوغ غاية.

وهذا الرأي يجعل مرادفات الجمال ترادفاً على وجه التضمن أو اللزوم دون المطابقة.

وهذا أصح الآراء في تفسير الترادف.

وهذان الوجهان الأخيران سأجعل البت فيهما مرهوناً بالفراغ من تبويب معاني المادة ووجه ترابطها واشتقاقها.

تبويب معاني الجيم والميم واللام
ووجه الترابط بينها

استعملت هذه المادة للمعاني التالية :

(أ) الجمل، وهو ذكر الإبل إذا أربع أو إذا أجذع أو أثنى أو بزل، وفي الجمل معنى العظمة، لأنه من أعظم الحيوانات التي تعرفها العرب.
وفيه معنى الحسن للامتنان به كما في الآية الكريمة.

وفيه معنى الكمال وبلوغ الغاية، لأن التسمية مؤقتة بالإرباع أو الإجذاع... إلخ.

وسميت الناقة جماليّة ــ بتشديد الياء ــ تشبيها بالجمل في عظم الخلق والشدة، ولهذا اشترطوا في التسمية أن تكون الناقة وثيقة.

وقالوا: رجل جمالي : أي ضخم الأعضاء.

وسموا النخل جملاً تشبيهاً بالجمل.
وكذلك سموا سمكة (البال) جملاً.

وراعوا معنى الضخامة النسبية فسموا طائراً من الدّخّل جميلاً بالتصغير، لأنه أعظم رأساً من الشقيقة بكثير مع أن بقية جسمه في حجمها.

(ب) التجمع، فسموا حبال السفن جمالات، لأنه يجمع بعضها إلى بعض حتى تكون في حجم أوساط الرجال.

قال أبو عبدالرحمٰن : روعي في هذا معنى العظمة والقوة الناتجة عن تجميع القوى وكمالها.

وأطلقوه على القطيع من الإبل بما فيها الإناث برعاته وأربابه.

وأطلقوه على الحي العظيم.

وأطلقوا الجميلة على القطعة من الظباء والحمام.

واشتقوا الجملة لجماعة الشيىء.
وكل هذا مشتق من جمالات السفن، لأنها قوى كثيرة جمعت.

قال الراغب : واعتبر معنى الكثرة، فقيل لكل جماعة غير منفصلة جملة.

قال أبو عبدالرحمٰن : وروعي في اشتقاق التجميع معنى العظمة والضخامة الناتجة عن تجميع متفرق.

ولهذا قالوا: أجمل الشيىء بمعنى جمعه من تفرقه فرده إلى كثرة موحدة.
وهذا هو معنى العظمة والضخامة.

وقالوا : أجمل الحساب : أي رده إلى الكثرة.

واشتقوا من التجميع اسم (الجميل) للشحم المذاب، لأنه يجمع بعد أن يذاب، أو يذاب لتجمع صهارته، أو يجمع ليذاب.

وسموا الصهارة جمالة، وبهذا يكون جميل بمعنى مجمّل.

وقد ورد في الأساس للزمخشري : خذ الجميل وأعطني الجمالة: أي الصهارة.

وسموا المرق جميلاً، لأن فيه جمالة : أي صهارة دهن.

وأطلقوا الجملون ــ بالتحريك ــ على كل بناء في هيأة سنام الجمل تشبيهاً به، لأن السنام جميل، وتصهر منه الجمالة.

(جـ) واشتقوا الجمال لمعنى الحسن وحده مراعين ثلاثة أو أربعة ملاحظ:

أولها : أن الحسن من نتائج العظمة.

وثانيها : على التشبيه بالجمال، لأنها زينة العرب.

وثالثها : شبهوا ماء العافية في الوجه بصهارة الجميل وهو الدهن المذاب، فسموا من فيه بهاء العافية جميلاً.

ورابعها : أن أكل الجميل يورث الصحة والبهاء في اعتقاد العرب، فمن زيّنته العافية سمي جميلاً وفسرت عافيته بأكل الجميل.

ولهذا ورد في المعاجم (تجمل) بمعنى تزين، وبمعنى أكل الجميل.

وفي الصحاح أن الجمال ــ بالتشديد ــ أجمل من الجميل.

(د) واشتقوا معنى الحسن والعظمة معاً.
فسموا جملاء، وهي الحسناء التامة الجسم من كل حيوان.
وقالوا : أجمل الصنيعة : أي حسنها وكثرها..

(هـ) واشتقوا معنى التصبر في تعبيرهم بالمجاملة، والتجمل، ولهم في الاشتقاق ملحظان:

أولهما : التصبر، لأن الصبر صفة العظيم.

وثانيهما : التخلق بفعل حسن.

وقد نقل الأزهري : عن سلمة : عن الفراء قوله: (المجامل الذي يقدر على جوابك فيتركه إبقاء على مودتك.

والمجامل الذي لا يقدر على جوابك فيتركه ويحقد عليك إلى وقت ما)اهـ.

قال أبو عبد الرحمٰن : في هذين السببين معنى التصبر.

والسبب الأخير هو معنى قولهم: جامله مجاملة: أي لم يصفه الإخاء، بل ماسحه الجميل.

فالمماسحة تصبر، وما نتج عنها فعل مستحسن، لأن الماسح أحسن العشرة وعامل بالجميل.

ومن معنى التصبر قولهم : أجمل في الطلب : أي اتأد.

وقالوا : جمل الجيش : أي أطال حبسه.

فكأنه أرغمه على التجمل بالصبر(٩).

قال أبو عبدالرحمٰن : ومعنى العظمة هو المعنى الجامع لكل تلك المعاني، فما تفرعت مشتقات المعاني إلا بملاحظته، وبهذا كان هو المعنى الأولي الوضعي الأصلي الحقيقي، وما عداه فهو معنى مجازي.

فصح بهذا أن الوجه الثاني من الأوجه الآنفة الذكر هو الصواب إن شاء الله.

ولا يلزم من هذا التصويب أن يكون الجمال مرادفاً للحسن مرادفة للأصل مطابقة، بل يكون الجمال للحسن المرتبط بالعظمة من أي وجه حصل به الاشتقاق.

---

(٩) الصحاح ١٦٦١/٤ وأساس البلاغة ص ١٠٠ والمغرب ٩٤/٢. والجمهرة ١١٠/٢ ــ ١١١ والتكملة ٣٠١/٥ ــ ٣٠٣ والمفردات ص ٩٧ ــ ٩٨ وتهذيب اللغة ١٠٦/١١ ــ ١١٠ ولسان العرب ١٢٣/١١ ــ ١٢٨ وتاج العروس ٢٦٢/٧ ــ ٢٦٤.

مراجعة واستدراك

١ ــ اتضح أن المعنى الوضعي للعظمة الناتجة عن نمو وتجمع غير منفصل.
ثم استعملت المادة مجازاً للتجمع، لأنه سبب العظمة.
واستعملت للحسن، لأنه مشتق من التجمع بمجاز بعيد.
واستعملت للحسن والعظمة معاً ــ وذلك تعميم للمعنى الأصيل.
واستعملت للتصبر، لأنه حسن، ولأنه صادر عن نفس عظيمة (الخلق العظيم).

٢ ــ جعل ابن فارس هذه المادة ذات أصلين مستقلين هما العظمة والحسن.
وقد بينت في كتابي (اللغة العربية بين القاعدة والمثال) أن تعدد الأصول للمفردة وضعاً محال، لأنه يقتضي أن يكون للواضع أكثر من معنى لمادة واحدة، وهذا تخليط وإشكال.
ولو جعلت المادة أصلاً واحداً لمعنيين معاً هما العظمة والحسن لكان له محل من النظر بحيث يكون راجحاً أو مرجوحاً دون أن يكون مستحيلاً.

٣ ــ كون الجيم والميم واللام أصلاً في العظمة: لا يعني أن جميلاً مرادف لعظيم ترادف مطابقة، وإنما هو ترادف في النوعية ويكون الجميل أخص من العظيم، ويكون خاصاً بعظمة شوهد فيها النمو والاجتماع.
أما العظيم في العموم فهو ما شوهد فيه الكبر والقوة وإن لم يلاحظ معنى النمو والاجتماع الناتج عنه العظمة.

٤ ــ يتميز الجمال عن مرادفاته بأنه يُلحظ فيه مع الحسن معنى العظمة.

٥ ــ تعريف سيبويه للجمال برقة الحسن بعيد جداً عن حس اللغة، لأن معنى الرقة غير وارد في معاني جمل الدالة على خلاف الرقة، وهو العظمة.

٦ ــ تعريف الراغب للجمال بالحسن الكثير تعريف صحيح، لأن الكثرة من معاني التجمع المتولد عنه العظمة.

٧ ــ معرفو الجمال من المصطلحين لهم ثلاثة سبل:
أولها : تعريف الجمال بالصفة في الموضوع.

وهذا سبيل من عرف الجمال بالبهاء أو التناسب.

وثانيها : تعريف الجمال بشعور القلب أو علاقة الموضوع بالقلب.

وهذا سبيل من فسر الجمال بالرضى واللطف.

قال أهل هذا المذهب : الجمال صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضى(١٠).

فهؤلاء أغفلوا اسم الصفة ونصوا على الشعور وهو السرور والرضى.

أما قول صاحب المعجم الأدبي : (الجمال مايثير فينا إحساساً بالانتظام والتناغم والكمال)(١١): فهو كلام معكوس، لأن الجمال إحساس يصدر أحياناً من الانتظام والتناغم والكمال ولكنه لا يُصدر ــ بضم ياء الفعل المتعدي ــ الإحساس بالتناغم والانتظام والكمال، بل الإحساس يسمى سروراً أو رضى أو بهجة.. الخ.

وثالثها : تعريف بالمرادف أو الضدية.

وهذه سبيل من قال : الجمال الحسن.

وسبيل من قال : الجمال ضد القبح.

ــ **قال أبو عبدالرحمٰن** : ومن تناول تعريف المرادفات والأضداد، وحدد معنى كل مفردة وَفْق ارتباطها بالمعنى الأصلي ووفق هذا المنهج في تعريف الجميل فسيسهل عليه بحول الله تحديد أنواع المشاعر الناتجة عن موصوف بالجمال.

أما تحديد الصفات في الموضوع التي ينتج عنها شعور جمالي ذاتي : فلا يؤخذ من اللغة.

وإنما يؤخذ من أذواق الناس وتاريخهم الحضاري.

وبهذا تصنف الصفات الجمالية تصنيفاً فئوياً تبعاً للأذواق وحظها من التربية والعلم والفكر.

٨ ــ استعمال الجمال للمرئي أقرب إلى الأصل اللغوي، ثم توسع فيه لغير المرئي، لأنه يحدث شعوراً في القلب مماثلاً للشعور الذي يحدثه المرئي.

قال ابن سيده : (الجمال الحسن يكون في الفعل والخلق).

---

(١٠) المعجم الوسيط ١٣٦/١ والمعجم الفلسفي ص ٦٢.

(١١) ص ٨٥.

وقال ابن الأثير : (الجمال يقع على الصور والمعاني).

٩ ــ الآية الكريمة التي استشهد بها اللغويون لا تدل على أن الجمال تسمية لغوية للإبل، وإنما تدل على أن الجمال ملحظ مشاهد فيما يسمى إبلاً.

قال سيد قطب : (جمال الاستمتاع بمنظرها فارهة رائعة صحيحة سمينة.

وأهل الريف [والوبر من باب أولى] يدركون هذا المعنى بأعماق نفوسهم ومشاعرهم أكثر مما يدركه أهل المدينة).

ثم قال : (فالجمال عنصر أصيل في هذه النظرة، وليست النعمة هي مجرد تلبية الضرورات من طعام وشراب وركوب، بل تلبية الأشواق الزائدة على الضرورات.. تلبية حاسة الجمال ووجدان الفرح والشعور الإنساني المرتفع على ميل الحيوان وحاجة الحيوان)(١٢).

وقال القرطبي : (وجمال الأنعام والدواب من جمال الخلقة، وهو مرئي بالأبصار موافق للبصائر.

ومن جمالها كثرتها وقول الناس إذا رأوها: هذه نعم فلان. قال السدي:

ولأنها إذا راحت توفر حسنها وعظم شأنها وتعلقت القلوب بها، لأنها إذ ذاك أعظم ما تكون أسنمة وضروعاً. قاله قتادة.

ولهذا المعنى قدم الرواح على السراح لتكامل درها وسرور النفس بها إذ ذاك)(١٣).

وقال الزمخشري : (منَّ الله بالتجمل بها كما منَّ بالانتفاع بها، لأنه من أغراض أصحاب المواشي بل هو من معظمها، لأن الرعيان إذا روحوها بالعشي وسرحوها بالغداة، فزينت بإراحتها وتسريحها الأفنية وتجاوب فيها الثغاء والرغاء : آنست أهلها، وفرحت أربابها وأجلتهم في عيون الناظرين إليها، وأكسبتهم الجاه والحرمة عند الناس.

فإن قلت : لم قدمت الإراحة على التسريح؟.

---

(١٢) في ظلال القرآن ٤/٢١٦١.

(١٣) تفسير القرطبي ١٠/٧١.

قلت : لأن الجمال في الإراحة أظهر إذا أقبلت ملأى البطون حافلة الضروع ثم أوت إلى الحظائر حاضرة لأهلها)[١٤].

١٠ـ للفصل بين معاني الجمال ـ بالنظر إلى تعريفه بالمشاعر القلبية وبالنظر إلى تعريفه بالصفات التي توجد في الموضوع كالبهاء والتناسب ـ ينبغي أن نراعي نتيجتين:
أولاهما : صفة الثبات للمشاعر التي تنتج عن الجميل، وهذا الثبات مبني على استقرار التعريفات اللغوية التي تعرف بها أعيان المشاعر.
وأخراهما : صفة النسبية والعرفية للصفات التي ينتج عنها شعور. وبهاتين النتيجتين أسقط دعوى (كاسيرر) في كتابه (فلسفة الأشكال الرمزية) و (س. ك لانجر) في كتابه (الشعور والشكل) : أن الخبرة الجمالية تعبير عن شعور أو رمز له. اهـ.

ذلك أن الشعور الجمالي معبر عنه بتعريفات اللغة الدقيقة.

وإنما الصحيح أن الخبرة الجمالية تصنيف فئوي للصفات الموجودة في الموضوع التي تحدث الشعور الجمالي المفهوم لغة.

١١ـ لاريب أن العجز عن تحرير المفاهيم اللغوية للجمال يحدث خلطاً في تحديد القيمة الجمالية.
كما أن تحرير هذه المفاهيم يُيَسِّر فهم القيمة والقناعة بارتدادها إلى مشاعر القلب.

وإنما المعضلة في فلسفة القيمة الجمالية للعجز عن استكناه الصلة الخفية بين العناصر الموضوعية (أي الموجودة في الموضوع)، وبين الشعور الجمالي المنبعث في القلب.

أي فلسفة العامل المولد للإحساس بالجمال.

وهذا ما يجب أن تتضافر على استكناهه شتى فروع العلم البشري.

قال القرطبي : (فأما جمال الخلقة فهو أمر يدركه البصر ويلقيه إلى القلب متلائماً، فتتعلق به النفس من غير معرفة بوجه ذلك ولانسبته لأحد من البشر)[١٥].

١٢ـ تحقيق التعريفات اللغوية سيخلص المباحث من بعض الغمغمات الميتافيزيقية غير المرتبطة باللغة كقول أفلاطون:
الجمال إشراق الحقيقة!!.

---

(١٤) الكشاف ٤٠١/٢.

(١٥) تفسير القرطبي ٧٠/١٠ ـ ٧١.

وقول بعض اتباعه: الجمال انعكاس ظل الخالق على المخلوقات.

وقول بعض الأدباء : الجمال الفني هو النجاح في التأويل الإنساني للطبيعة.

مع أن التعريف الأخير يعاب بقصره لتعريف الجمال على إحدى ظاهراته.

١٣ ـ فسر الفيروز آبادي الجمال في الآية الكريمة بالحسن والزينة[١٦].

قال أبو عبدالرحمٰن : الزينة ليست تعريفاً للجمال، وإنما هي تفسير لاستعماله.

ومن ثم تكون الزينة معنى للصفات الموضوعية التي يلتمس منها شعور بالجمال.

١٤ ـ قال جبرائيل جبور في بحث له بعنوان (الجمل ركن من أركان البداوه):

(فذهبت معاجم اللغة إلى أن اسمه مشتق من الجمال، لأن العرب يحسبون الجمل جمالاً وزينة.

ومن يدري : فلعل كلمة الجمال نفسها اشتقت من الجمل؟!!.

إنه مصدر الخير والحياة للبدوي، لأن حياة البادية قد فرضت على البدوية أن تكون نحيفة الجسم لكثرة حركتها وتنقلها وعملها.

ـ فكان ينقصها شيء من الامتلاء والسمنة، فإذا امتلأ جسمها وكانت منعمة ـ كما يمتلىء جسم الجمل عندما يسمن:ـ قالوا عنها: جميلة)[١٧].

قال أبو عبدالرحمٰن : هاهنا أربع ملاحظات:

أولاهن : أن رد اشتقاق الجمل إلى الجمال مذهب سقيم.

بل الصحيح عندي : أن الصيغ موضوعة وضعاً وليست مشتقة، وإنما الاشتقاق من معانيها، فصيغة التفاعل للتتابع، وصيغة الفعل لتسمية الأعيان.. الخ.

وبهذا لا تكون الفاعل للضارب مشتقة من الفعل للضرب.

بل الفاعل والفعل صيغتان موضوعتان أصلاً، وإنما تُحول معاني الضرب إلى الصيغ التي تصلح لها وفق أسلوب العرب من الفاعل والفعّال والمفعول.. إلخ.

وإذن فثمة فرق بين القول بتحويل المعنى إلى الصيغة الموجودة وضعاً في لغة العرب، وبين القول باشتقاق الصيغة من صيغة أخرى.

فإن كان هذا التحويل موجوداً في المعاجم فهو لغة مسموعة.

---

(١٦) بصائر ذوي التميز ٣٩٦/٢.

(١٧) كتاب العيد ص ٢٨.

وإن كان لا يوجد فهو تحويل قياسي أو اشتقاق معنوي، وليس اشتقاقاً لصيغة غير موجودة.

أما دعوى الاشتقاق اللفظي في كلام الصرفيين واللغويين فلاينبغي أن يفهم على عموم الدعوى، وإنما يفهم على أنه تفسير لتحويل المعاني إلى صيغها، وأن التحويل وفق مقاييس تضبط البنية وليس وفق اشتقاق لفظي مزعوم.

وثانيتهن : أن الاشتقاق الصحيح إنما هو اشتقاق معنى الجمل من معنى العظمة، وأن أصل معنى المادة للعظمة.

وإذن فالجمال لم يشتق من الجمل، وإنما اشتق من معنى العظمة.

والجمل سمي جملاً لعظمته، وفي عظمته معنى الحسن من جهتين:

أولاهما : أن العرب اشتقوا معنى الحسن من ملاحظ لا يستوعبها الجمل وحده كما مر في أصل الاشتقاق.

وأخراهما : أن خلقة الجمل انتجت شعوراً جمالياً، فهو موضوع للجمال.

وليس في اللغة أن يسمى كل موضوع للجمال جملاً.

وثالثتهن : أن معاجم اللغة لم تذهب إلى اشتقاق الجمل من الجمال وإنما استنبط المفسرون الجمال من الجمل لما ورد الامتنان بجمال الأنعام في الآية الكريمة.

ورابعتهن : أن الجميلة والجملاء ليستا صيغتين تَحوَّل إليهما معنى الجمل، وإنما هما صيغتان حُوِّل إليهما معنى الجميل.

١٥ ــ **قال الشيخ أحمد الحملاوي** : إن فعل ــ بضم العين ــ يكون قياس مصدره فعولة وفعالة، وإن ماعدا ذلك يحفظ ولا يقاس عليه، ومثل بجمل جمالاً(١٨).

قال أبو عبدالرحمٰن : إن كثرة ماسمع من الفعال يجعله قياسياً وذلك في باب الخصال الفطرية.

وليس هذا فحسب، بل هو أكثر شيوعاً.

قال ابن سيده :

---

(١٨) شذا العرف ص ٧٣.

(باب الخصال التي تكون في الأشياء وأفعالها ومصادرها، وما يكون منها فطرة ومكتسباً.

ونبدأ بالتي في الفطرة لفضلها.
أما ماكان حسناً أو قبحاً فإنه مما يبنى فعله على فعُل و يكون المصدر فعالاً، وفعالة وفعلاً.
وماسوى ذلك يحفظ حفظاً وليس بالباب، ثم ذكر جمل جمالا)[١٩].
و يرشح أصالته في المصدرية أن العرب بنوا على فعال في مجال الأمر لتكثير الفعل.
وقال الدكتور عزة حسن
(والتوكيد بفعال هو السر كذلك في كثرة استعمال هذا البناء في النداء والتهديد والتحذير والزجر والشتم والمبالغة في الوصف أو الدلالة على غلبته على الشيىء وما إلى ذلك من المعاني التي تشتد الحاجة إلى توكيد الكلام فيها)[٢٠].

قال أبو عبدالرحمٰن : تأتي فعال جمع فعالة كسحاب، واسماً لوقت الفعل كالجزاز، وبمعنى فعيل كصحاح[٢١].

إلا أن الأصل فيها المصدرية لاسيما في الباب الذي ذكره ابن سيده.
١٦ ــ ذكر التهانوي أن الجمال قسمان :
أحدهما : ذاتي أو اكتسابي يعرفه كل الجمهور كصفاء اللون ولين الملمس.

وثانيها : حقيقي وهو أن يكون كل عضو من الأعضاء على أفضل ما ينبغي أن يكون عليه من الهيآت والمزاج[٢٢].
قال أبو عبدالرحمٰن : جهة القسمة هاهنا غير معروفة، كما أن القسم الأول غير متميز

(١٩) المخصص ١٤٧/٤.
(٢٠) مقدمته لكتاب الصغاني ما بنته العرب على فعال ص ٢٧.
(٢١) ديوان الأدب للفارابي ٨٥/١.
(٢٢) كشاف اصطلاحات الفنون ٣٤٨/١.

عن الثاني لاشتراكهما في الوصف بالحقيقي، وإنما يمثل القسم الثاني كمال الجمال لا حقيقته.

١٧ ــ ذكر التهانوي معنى الجمال في اصطلاح الصوفية، وأنه إلهام الغيب يرد على قلب السالك، وكمال المعشوق من العشق وطلب العاشق، وأنه صفة أزلية لله تعالى متمثلة في أسمائه الحسنى وصفاته العليا عموماً.

كما أنها متمثلة على وجه الخصوص فيما يتعلق بالرحمة والعلم واللطف والنعم والجود والرزق والنفع.

وثمة ماهو مشترك بين الجلال والجمال كاسم الرب فهو باعتبار التربية والإنشاء اسم جمال، وباعتبار الربوبة والقدرة اسم جلال.

ومن ثم كان جمال اللغة نوعين:

ــ جمالاً معنوياً هو معاني أسمائه وصفاته التي لا يعلمها إلا هو.

ــ وجمالاً صورياً وهو العالم المطلق (المخلوقات)، وذكر التهانوي قول شارح الفارضية:

(خلق العالم مرآة شاهد فيها عين جماله).

وأدرج القبح في العالم في مفهوم الجمال، لأن إبراز القبح حفظ لمرتبته في الوجود، ولأن القبح في الأشياء إنما هو بالاعتبار.

قال أبو عبدالرحمٰن : أما الإلهام المدعى فوجه الجمال فيه اللذة والأنس والبهجة.

وأما الكمال والجلال فيحددان نوعية الجمال بالمثل الأعلى.

ووصف الله بالجميل ثابت بالشرع، وقد تناول عدداً من النصوص المثبتة جمال الله شيخ الإسلام ابن تيمية في آخر كتابه الاستقامة، ولكننا لانكيف مفهوم جمال الله بكيفيات مافهمناه من معاني الجميل لغة، لأننا لا نعلم لربنا كيفية، وإنما نعلم عنه ما علمنا إياه بالخبر لا بالحس والمشاهدة.

ولهذا نقر بجمال الله لأجل النص الشرعي، ونستنبط من النصوص أن الجلال والكمال هما مفهوم الجمال على أن نراعي الوحدة والتناغم بين مفاهيم الأسماء والصفات.

وأما مخلوقات الله فكلها جميل لذات الخلق، لأن الله حكيم، ولأنه أحسن الخالقين.

أما بالنسبة لمشاعرنا نحن المخلوقين التي أخذنا منها العناصر المكوّنة لمفهوم الجمال: فإن ثنائية الجمال والقبح موجودة.

بالنسبة لمشاعرنا نقول عن القبيح : مايطيعه إحساسنا عن وجوده قبح، وما نعقله من حكمة وجوده جمال.

وأما التعبير بالعشق والمعشوق فتجديف صوفي يرفضه ديني.

وكذلك القول بأن الخلق مرآة الخالق تجديف لا يليق ولا يجوز بلا خبر شرعي، ولا خبر بذلك.

وإنما الخلق دليل على قدرة الله وحسن خلقه، وشتان مابين التعبيرين من فرق.

وأما تقسيمهم الجمال ـ المنسوب إلى الرب جل جلاله ـ إلى معنوي وصوري : فهو آت من التفريق بين صفات الله التي لايعلمها إلا هو، وبين آثار صفات الله المشهودة في خلقه.

كما أنه آت من التفريق بين صفات الله القائمة بذاته وبين صفات الله التي يقوم بها خلقه.

والواقع أن آثار أسماء الله وصفاته كلها مشهودة في الخلق بلا فرق، لأن الخلق كله قائم بربه.

١٨ ـ فسر الدكتور كمال عيد الإحساس الجمالي بأنه مصدر الرأي في القوة الإنسانية، وأن يظل هذا الرأي حاملاً لما سماه العلماء (النوعية الجمالية)(٢٣).

قال أبو عبدالرحمٰن : الإحساس الجمالي: تفسير لنوعية الجمال بلا ريب؛ لأن الإحساس بالجمال المرئي نوعية غير نوعية الإحساس بجمال المسموع، وهذا الإحساس مصدر الحكم بوجود الجمال في الموضوع بلا ريب.

ولكنه ليس مصدر الرأي في القوة الإنسانية، وإنما هو مصدر الحكم في الموضوع بأنه ذو قوة أو قوى ترضي الشعور.

---

(٢٣) فلسفة الأدب والفن ص ١٩.

ومن ثم يكون الرأي في قوة الموضوع ــ لا الرأي في قوة الإنسان، ولا الرأي الحاكم بوجود القوة ــ مستنبطاً من مواصفات الموضوع اهتداء بمشاعر الذات.

١٩ ــ وفي كتاب الدكتور كمال: أن الإحساس بالجمال لم يولد معنا، وإنما هو محصلة تاريخية للعمل وظروف الإنسان([٢٤]).

قال أبو عبدالرحمٰن : هذا كلام مضلل، بل الصواب أن الإحساس الشعوري غريزي ماظل الحس سليماً.

غاية ماهنالك أن الجميل لا ينتج الإحساس بالجمال إنتاجاً غريزياً بإطلاق.

بل منه ما ينتج الشعور الجمالي غريزة، ومنه ما يحصل بالظرف التاريخي.

٢٠ ــ الشعور الجمالي يدل على حقيقة، وهي وجود الإحساس في الذات والباعث في الموضوع، وإن لم تعرف الكيفية.

ولا يوصف الشعور الجمالي الأدنى (البدائي مثلاً) بأنه غير حقيقي، وإنما تصنف حقيقته الواقعية بين صيغتي التفضيل: الأدنى والأكمل.

٢١ ــ اتفق المفسرون على نكتة بلاغية حول تقديم الإراحة على التسريح في الآية الكريمة، لأن كمال الجمال ملحوظ في الإراحة.

وخص الله حالتي الإراحة والتسريح دون حالتي التفرق في المرعى والاستقرار في الحظائر.

لأنها في المراعي لا تُرى مجتمعة فلا يتحقق المفهوم الأكمل للجمال، ولأنها في الحظائر لا تُرى.

قال أبو جعفر محمد بن جرير الطبري : قال قتادة: (وذلك أعجب مايكون إذا راحت عظاما ضروعها طوالا أسنمتها).

وقال : إذا راحت كأعظم ماتكون أسنمة وأحسن ماتكون ضروعا([٢٥]).

---

٢) المصدر السابق ص ٣٧.

٢) انظر تفسير ابن جرير ١٤/٨٠، وحاشية الجمل ٢/٥٥٩، وحاشية الصاوي ٢/٣٠٥، وابن جزي ٢/١٥٠، وفتح البيان ٥/٢١٦، وأبو السعود ٣/١٦٢.

٢٢ــ قال ابن جزي : الجمال حسن المنظر.اهـ.

وهذا في الواقع تعريف للجمال بأحد أنواعه، ولكنه بالنسبة للآية الكريمة هو التعريف الصحيح، لأن المراد جمال منظر الأنعام سواء أكان هذا المنظر حسن خلقها، أم كان ماتجلبه رؤيتها من أنس وبهجة وفخر، لأن فيها حضوراً بعد غيبة وإقبالاً بعد إدبار.

ويؤكد أن المراد جمال المنظر أن الله خصص وقتي الرؤية وهما الروح والتسريح.

قال محمد عزة دروزة :

(المتبادر أن المقصود الإشارة إلى مافي منظر الأنعام وهي تغدو وتروح من مشهد جميل ومأنوس.

وقال الطباطبائي : (الجمال الزينة وحسن المنظر).

يقول تعالى **«وإن لكم في الأنعام لعبرة»**.

قال أبو عبدالرحمٰن : ويضاف إلى ذلك أن الأنعام مصدر متعة، لأنها من متاع الحياة الدنيا، وقد بيَّن لنا ربنا بآية أن المال والبنون زينة الحياة الدنيا، وبين لنا بآية أخرى أنه زين للناس حب الشهوات فذكر من ذلك الأنعام.

كما أن العرب فخورون بالإبل.

قال الشاعر :

لعمري لقوم قد نرى أمس فيهم
مرابط للأمهار والعكر الدثر

أحب إلينا من أناس بقنة
يروح على آثار شائهم النمر

قال أبو حيان : والعكرة من الإبل مابين الستين إلى السبعين، والجمع عكر.

والدثر الكثير. اهـ.

وقال العباس بن مرداس :

لا يغرسون فسيل النخل وسطهم
ولا تخاور في مشتاهم البقر
إلا سوابح كالعقبان مقربة
في دارة حولها الأخطار والعكر[٢٦]

٢٣ـ فسر شيخنا الشنقيطي رحمه الله في تفسيره أضواء البيان الجمال في الآية الكريمة بالعظمة والرفعة وسعادة مقتنيها في الدنيا.

قال أبو عبد الرحمٰن : معنى الجمال مشتق من معنى العظمة كما مر، ولما استقل الجمال بمعناه اللغوي صارت العظمة جزءاً من معناه وليست جميع معناه.

وسياق الآية الكريمة وتخصيص وقتي النظر كل ذلك يدل على أن المعنى ليس مقتصراً على العظمة والرفعة فحسب.

٢٤ـ **قال أبو حيان :** (يطلق الجمال و يراد به التجمل كأنه مصدر إسقاط الزوائد).

قال أبو عبد الرحمٰن : ثمة فارق فالجمال هو المحسوس، والتجمل استعمال المحسوس للزينة.

ولما رأى بعض المفسرين أن الآية نصت على أن في الأنعام جمالاً مقيداً بأنه لنا تابعوا أبا حيان في ملحظه، فالشوكاني مثلاً يقول في تفسيره:
الجمال ما يتجمل به و يتزين[٢٧].

قال أبو عبد الرحمٰن : هذا تعريف له باستعماله لا بمضمونه.

والآية الكريمة فيها المعنيان، فالأنعام جميلة في ذاتها وفيها تجمل لنا، لأننا نتمتع بجمال رؤيتها ونتمتع باستمتاع الناظرين بجمالها إذا كانت لنا.

قال أبو عبدالرحمٰن : وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، وسلام على عباده المرسلين.

---

(٢٦) انظر ابن جزي ١٥٠/٢، والبحر المحيط ٤٧٥/٥، وأبو السعود ١٦٢/٣، وأضواء البيان ٢١٧/٣، وتفسير الثعالبي ٣٠٣/٢، والتفسير الحديث ٥٦/٦، والميزان ٢١١/٢.

(٢٧) فتح القدير ١٤٨/٣.